

TAMPEREEN YLIOPISTO

---

Sanelma Vuori

LASTENKIRJALLISUUS JA LUKIJA

Miksi Roald Dahlin lastenkirjat kiehtovat iästä riippumatta?

---

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu –tutkielma

Tampere 2002

# TIIVISTELMÄ

Tampereen yliopisto  
Taideaineiden laitos

VUORI, Sanelma: Lastenkirjallisuus ja lukija.  
Miksi Roald Dahlin lastenkirjat kiehtovat iästä riippumatta?

Pro Gradu –tutkielma, 97 sivua  
Yleinen kirjallisuustiede  
Toukokuu 2002

---

Tämän työn tavoitteena on selvittää, millaisia lukijoita rakentuu teoksiin, jotka kiehtovat vastaanottajia iästä riippumatta. Tarkastelun kohteena ovat Roald Dahlin lastenkirjat. Lähtökohtana työssä on oletus, että koska itse pidän kirjoista, on niissä oltava jotain myös muihin vartuneempaan ikään ehtineisiin lukijoihin vetoavaa. Teoreettisena taustana tutkimukselle toimivat lukijatutkimuksen tarjoamat teoriat ja käsitteet. Työssä selvitetään, millaisia lukijarakenteita ambivalentti lastenkirjallisuus pitää sisällään ja mitkä niistä toteutuvat Dahlin lastenkirjoissa.

Ensisijaisesti Dahlin teokset on kirjoitettu lapsilukijaa ajatellen. Dahl huomioi kehittymättömämpää lukijaa monin eri tavoin, mitä todistaa myös hänen teksteistään tehty adaptaatiotutkimus. Olennaista teksteissä on, että niiden maailma on sellainen, johon lapsilukijan on helppo samaistua. Niin tarinoiden hahmot kuin käsiteltävät teematkin ovat usein suoraan lasten maailmasta.

Tämän lisäksi Dahl huomioi lapsilukijoitaan kerronnan avulla: niin kertoja, yleisö kuin kielenkäyttökin vetoavat nuoriin lukijoihin. Erityisesti kerronnan implisiittisellä tasolla solmittava salaliitto on tärkeä. Dahlin olettamuksen mukaan jokainen lapsi on joskus toivonut olevansa aikuista vahvempi ja voivansa oikaista itseään kohdanneen vääryyden. Kun Dahlin tekstien implisiittinen kirjailija solmii salaliiton lapsilukijan kanssa, siirtyy valta vihdoon lapsille ja ilkeät aikuiset saavat kärsiä pahoista teoistaan.

Aikuislukijan kannalta olennaista on huomata, miten Dahlin teokset sijoittuvat lastenkirjallisuuden traditioon, sillä Dahlin ote on moniin muihin lastenkirjailijoihin verrattuna hyvin omaperäinen. Hänen tarinansa ovat tietyllä tavalla tuttuja, koska ne rakentuvat vanhojen konventioiden päälle, mutta lopputulos on tottua radikaalimpi; Dahl kärjistää tuttuja vastakohta-asetelmia ja terävöittää näkökulmia niin tarinoiden rakenteiden kuin aihevalintojen osalta.

Lopputuloksena Dahl luo uuden systeemin, joka on selvästi erilainen kuin mihin lastenkirjallisuudessa on totuttu. Se on systeemi, joka synnyttää eri ikäisiin lukijoihin vetoavaa lastenkirjallisuutta yhdistämällä fantasiaa, realismia, seikkailua sekä humoristisen groteskia kieltä.

# SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ.....	2
SISÄLLYS .....	3
1 JOHDANTO.....	5
1.1 Tutkimuskohde .....	5
1.2 Työn rakenne .....	7
2 RAJAMAILLA.....	9
2.1 Lapsuuden turmeltunut viattomuus .....	9
2.2 Kahlittu kirjallisuus .....	12
2.3 Kosketuspintana lapsuus .....	14
3 LUKIJA JA LUKEMINEN.....	17
3.1 Kertomuksen sisäinen lukija.....	18
3.2 Sisäisen ja ulkoisen lukijan suhde .....	21
3.3 Kehittyvä lukija .....	24
3.4 Ambivalentti lastenkirjallisuus .....	27
4 LAPSEN ASIALLA.....	32
4.1 Tekstejä lapsille .....	32
4.2 Lasten kanssa lasten maailmassa .....	35
4.2.1 Viiteryhmänä lapset ja eläimet .....	35
4.2.2 Luonnollinen pelko.....	37
4.2.3 Pienen elämän isot asiat.....	41
4.2.4 Ihanat inhottavat aikuiset.....	46

4.3	Kerronnan salaisuus .....	51
4.3.1	Kertoja ja yleisö.....	51
4.3.2	Kielen keinot .....	57
4.3.3	Implisiittinen salaliitto .....	61
5	LAIMINLYÖTY AIKUINEN?.....	65
5.1	Perinteet punnitaan uudelleen.....	65
5.1.1	Vastakohta-asetelmat.....	66
5.1.2	Onnellinen loppu.....	68
5.1.3	Opettavaisuus .....	71
5.2	Varoitus: ei sovi pienille lapsille .....	75
5.3	Uusi systeemi.....	80
5.3.1	Realismi, fantasia ja seikkailu .....	81
5.3.2	Kielellinen komedia .....	87
6	YHTEENVETO.....	91
	LÄHDEKIRJALLISUUS .....	94

# 1 JOHDANTO

Luen lastenkirjallisuutta: helppoja kirjoja, joissa on iso teksti, paljon kuvia ja onnellinen loppu, teoksia, joiden tarinat ovat suoraviivaisia ja ymmärrettäviä. Luen tarinan, nauran ja nautin; katson kuvia, ihailen ja ihmettelen. Mutta miksi? Olenko iästäni huolimatta vielä sisimmältäni lapsi? Enkö ole aikuistunut samaa tahtia muiden ikäisteni kanssa? Olenko vasta lukemaan oppinut esikouluikäinen vai opinnäytetyötään kirjoittava yliopisto-opiskelija?

Kyseessä ei ole henkinen kehittymättömyys, jälkeenjääneisyys tai ylenmääräinen lapsenmielisyys. En myöskään ole yksin mieltymykseni kanssa. Myös muut lukevat lastenkirjallisuutta ja pitävät siitä. Myös muut ovat huomanneet, että lapsena luetut kirjat voivat tuntua hyviltä ja herättää ajatuksia vielä vuosia myöhemmin. Siksi kysynkin: mikä lastenkirjoissa siis viehättää jo aikuisikään ehtinyttä lukijaa?

## 1.1 Tutkimuskohde

Tutkimuksen kohteena on suosittu norjalais-brittiläisen lastenkirjailijan Roald Dahlin lastenkirjallinen tuotanto.<sup>1</sup> Hän aloitti lapsille kirjoittamisen vuonna 1961 julkaisemalla teoksen *James and the Giant Peach* ja jatkoi sitten aina kuolemaansa saakka vuonna 1990. Muutamia teoksia julkaistiin myös hänen kuolemansa jälkeen.

Norjalaisesta syntyperästään huolimatta Dahl kirjoitti yksinomaan englanniksi. Tällä hetkellä suurin osa Dahlin tuotannosta on ilmestynyt myös suomeksi ja pääosin käännökset ovat olleet erittäin onnistuneita; Dahlin innovatiivinen kieli asettaa

---

<sup>1</sup> Helsingin Sanomat uutisoi 13.8.2000 Roald Dahlin voittaneen Britanniassa Maailman kirjapäivän kunniaksi pidetyn suosikkiäänestyksen. Hän sai 4,5 prosenttia annetuista noin 40 000 äänestä. Samansuuntaisen tuloksen saivat myös Knowles & Malmkaer omassa tutkimuksessaan (1996).

kääntäjälle suuria haasteita, mutta Suomessa niistä ollaan selvitty hyvin.<sup>2</sup> Tässä työssä olen kuitenkin käyttänyt alkukielisiä teoksia, sillä onnistunutkin käänös kadottaa aina jotain alkuperäisestä tekstistä.

Yleisesti Dahlin lastenkirjalliseen tuotantoon katsotaan kuuluvan noin parikymmentä teosta, jotka mielestäni jakaantuvat luontevasti kolmeen ryhmään. Ensimmäiseen kuuluvat seitsemän paksumpaa teosta (*James and the Giant Peach*, *Charlie and the Chocolate Factory*, *Charlie and the Great Glass Elevator*, *Danny the Champion of the World*, *The BFG*, *The Withches* ja *Matilda*), joissa on yli sata sivua. Seuraavaan kuuluvat alle satasivuiset ohuimmat kirjat (*The Magic Finger*, *Fantastic Mr Fox*, *The Enormous Crocodile*, *The Twits*, *George's Marvellous Medicine*, *Esio Trot*, *The Giraffe and the Pelly and Me*, *The Minpins*, *The Vicar of Nibbleswicke*). Kolmas ryhmä ovat runokokoelmat, joista kaksi (*Revoltin' Rhymes*, *Rhyme Stew*) pitää sisällään uudelleen runomuotoon kirjoitettuja tuttuja satuja ja kolmas (*Dirty Beasts*) hauskoja eläintarinoita. Nämä kaikki ovat mukana myös tässä tutkimuksessa. Lisäksi Dahlin tuotantoon kuuluu esimerkiksi kaksi omaelämäkerrallista teosta (*Boy*, *Tales of Childhood* 1984 ja *Going Solo* 1986), jotka toisinaan löytyvät luokiteltuina lastenkirjoiksi.

Vaikka Dahlia voidaan pitää yhtenä modernin lastenkirjallisuuden keskeisistä hahmoista, on hänen teoksiaan tutkittu yllättävän vähän; kirjailijan suosiosta huolimatta Dahlia käsittelevien tutkimusten löytäminen on hankalaa; lehtiartikkeluja ja hieman analyttisempääkin kritiikkiä löytyy kyllä, mutta varsinaista akateemista pohdintaa tuntuu olevan varsin vähän. Joissakin teoksissa ja artikkeleissa kirjailija

---

<sup>2</sup> Tuomas Nevanlinna sai jopa IBBYn käänöskunniamaininnan ansioituneesta ja persoonallisesta *The BFG* -kirjan käänöksestään.

saatetaan mainita, mutta hänen teksteihinsä ei kuitenkaan paneuduta sen syvällisemmin.

Jonkin verran Dahlin tekstejä on kuitenkin tutkittu. Esimerkiksi D. Rudd analysoi teoksessa *The Twits* esiintyviä erilaisia diskursseja sekä niiden kautta välittyvää arvomaailmaa, Zohar Shavit ja Tom Eckerman tutkivat teoksen *Danny the Champion of the World* adaptaatiota ja Knowles ja Malmkjaer (1996) puolestaan tarkastelevat ideologioiden ja asenteiden välittymistä kielen kautta. Näitä kaikkia tutkimuksia sivuan myös myöhemmin tässä työssä.

Enemmän kuin analyttistä tutkimusta Dahlin teokset tuntuvat herättäneen aitoja ja kuohuvia tunteita. Roald Dahl on hyvin kiistelty kirjailija; hänen teoksensa ovat herättäneet paitsi ihastusta ja riemastusta myös kiukkua ja inhoa. Lapsilukijat ovat ottaneet Dahlin mukisematta vastaan, mutta monia aikuisia tämän hulvattomat kirjat ovat pelottaneet. Kriitikot kauhistelevat hänen groteskia huumoriaan ja suorasukaista otettaan ja tuntevat aitoa kuvotusta lukiessaan peseytymättömistä parrakkaista miehistä tai lapsia rouskuttavista jättiläisistä. Suurin osa nuorista lukijoista puolestaan rakastaa Dahlia ja ihastuu hänen neuvokkaisuun lapsisankareihinsa.

## **1.2 Työn rakenne**

Työni alkaa lyhyellä katsauksella lapsuuden historiaan ja lapsuuden ja kirjallisuuden väliseen suhteeseen. Sekä lapsuus että lastenkirjallisuus syntyivät samoihin aikoihin samojen yhteiskunnallisten muutosten seurauksena. Monien murrosten jälkeen lapsuus on nyt päätynyt dynaamiseen tilaan, jossa sen luonne vaihtelee ajan hetkestä toiseen. Lapsuutta kuvastaa kuitenkin edelleen vuosisatoja vanha viattomuuden ja turmeltuneisuuden välinen vastakkainasettelu. Tämä mustavalkoinen väritys ja

lapsuuden monitahoisuus paljastavat myös jotain Roald Dahlin lastenkirjojen maailmankatsomuksen taustasta. Lapsuus on kosketuspinta tietoisuuden ja kokemuksen välillä.

Seuraavassa luvussa keskityn tarkastelemaan lukijuutta ja lukemista. Alaluvuissa 3.1 ja 3.2 jäsentelen aihetta lukijatutkimuksen eri suuntausten tarjoamilla käsitteillä ja määrittelen oman näkemykseni lukemisesta vuorovaikutustapahtumaksi, jossa lukija toimii subjektina ja lukijakompetenssi lukijan ja tekstin välisenä linkkinä.

Alaluvussa 3.3. jatkan työlleni keskeistä lapsuuden ja aikuisuuden välistä erottelua. Koska tarkastelun keskipisteessä on kirjallisuus, joka sijaitsee aikuisten ja lastenkirjallisuuden välimaastossa, on olennaista selvittää myös, millaisia eroja eri ikäisillä lukijoilla on. Lukijan oletettu kehityksen taso onkin seikka, joka lastenkirjallisuuden on huomioitava.

Tässä työssä lukijoita eivät kuitenkaan ole todelliset ihmiset vaan tekstin sisälle rakentuneet implisiittiset rakenteet. Silloin kun teoksella on kaksi eri-ikäistä implisiittistä lukijaa, aikuinen ja lapsi, kutsutaan sitä ambivalentiksi. Niitä eri tapoja, joilla nämä kaksi implisiittistä lukijaa voivat rakentua lastenkirjallisiin teksteihin, tarkastelen alaluvussa 3.4.

Kahdessa seuraavassa luvussa tarkastelen, miten ja millaisia yleisöjä Dahlin lastenkirjoihin rakentuu. Luvussa neljä keskityn siihen, kuinka Dahl vetoaa implisiittisen lapsilukijaansa, luvussa viisi puolestaan tarkastelen asiaa aikuislukijan näkökulmasta. Viimeisessä luvussa vedän yhteen tutkimukseni annin.



## **2 RAJAMAILLA**

Perusasetelmaltaan tutkimukseni sijoittuu lasten- ja aikuistenkirjallisuuden väliseen jokseenkin tutkimattomaan maastoon. Tämä rajaseutu syntyi samalla, kun lastenkirjallisuus eriytyi omaksi kirjalliseksi osa-alueekseen. Tutkimattomaksi se on jäänyt siksi, että perinteisesti sen olemassaoloa ei ole haluttu hyväksyä; kaikki kirjallisuus on – ainakin periaatteessa - kuulunut puhtaasti jompaan kumpaan ryhmään, eikä rajatapauksia ole sallittu. Todellisuudessa raja-alueet ovat kuitenkin aina olleet olemassa.

### **2.1 Lapsuuden turmeltunut viattomuus**

Ennen kuin lastenkirjallisuus saattoi syntyä, oli yhteiskunnassa vallitsevan lapsuuskäsityksen muututtava; lastenkirjallisuus ja moderni lapsuuden käsite ovat syntyneet käsi kädessä. Lapsuuskäsitteen muutosta ja myöhempää kehitystä on tarkasteltu monin eri tavoin.

Tunnetuin tutkielma lapsuuden synnystä on Philippe Arièsin vuonna 1962 kirjoittama teos *Centuries of Childhood*. Sen mukaan (1996, 31-47) lapsilla ei ennen 1600-lukua katsottu olevan mitään erikoisia tarpeita, joita myös aikuisilla ei olisi ollut. Tuolloin lapsuuden käsitettä - lastenkirjallisuudesta puhumattakaan - ei tunnettu. Taistelu lapsuuden olemassaolon oikeutuksesta oli kuitenkin jo syttymässä, sillä vanha vastakohta-asetelma viattomuuden ja turmeltuneisuuden välillä oli kiristänyt yhteiskunnan ilmapiiriä yleisesti: puritaanit uskoivat synnynnäiseen syntisyyteen, konservatiiviset anglikaanit puolestaan viattomuuteen (Pifer 2000, 20).

Samalla kun lapsuus alkoi hitaasti 1600-luvulla eriytyä omaksi ikäkaudekseen, omaksuttiin myös ajatus lapsesta aikuista vähäpätöisempänä olentona. Samoin lapsille tarkoitettujen kirjallisten teosten tuli olla lapsen alhaisella tasolla, ja niihin suhtauduttiin vastaavalla kunnioituksen puutteella.<sup>3</sup> Lapsille luetun kirjallisuuden perusajatus oli, että niiden avulla lasta voitaisiin ohjata opin, kurin ja hurskauden tiellä. (Shavit 1986, 34-35)

Seuraavalla vuosisadalla romantikot ottivat viattomuuden käsitteen omakseen ja todellinen lapsuus saattoi syntyä. Lapsista tuli paitsi luonnollisen hyvyyden ruumiillistumia, myös kehittyviä yksilöitä, joita oli kasvatettava ja koulutettava.<sup>4</sup> Englantilainen filosofi John Locke esitti ajatuksen, että vastasyntyneen mieli on *tabula rasa*, tyhjä taulu, johon elämän kokemukset kirjautuvat. Hänen käsityksensä mukaan lapsia tuli kohdella älyllisinä olentoina ja heidän uteliaisuuteensa tuli suhtautua tiedonhalun ilmentymänä. Lapsen rakentui toivo tulevasta, ja heidän maailmansa kasvoi selvästi erilleen aikuisten turmeltuneemmasta elinpiiristä. (Cullinan & Galda 1994, 16; Pifer 2000, 20-21; Shavit 1999, 85)

Idyllinen näkemys lapsuudesta viattomuuden kukoistuskautena jatkui edelleen 1800-luvun alussa<sup>5</sup>, mutta vuosisadan lopulla ajattelijoiden yksimielisyys lapsuuden

---

<sup>3</sup> Todellisuudessa monet lapsille tarkoitetut tekstit olivat kuitenkin myös aikuisten suosiossa, ja ylenkatsominen oli vain näennäistä. Esimerkiksi sadut, joita 1600-luvun lapsille luettiin, olivat selvästi myös aikuisille suunnattuja. Satujen tietynlaisesta muodikkeudesta huolimatta sekä kirjailijat että lukijat uskoivat, että niitä kirjoitettiin pääasiassa alempien yhteiskuntaluokkien edustajille sekä lapsille. Lasta tekosyynä käyttäessään yläluokkaiset aikuiset saattoivat kuitenkin lukea niitä kasvojaan menettämättä. (Shavit 1986, 9)

<sup>4</sup> Kasvatuksellisuuden korostuminen näkyi kirjallisuudessa lapsille suunnattujen tekstien eriytymisessä nimenomaan opettavaisuutensa kautta. Yksilön oppineisuudesta tuli entistä arvostetumpaa ja samalla lastenkirjojen tarve ja kysyntä kasvoivat. (Shavit 1999, 85)

<sup>5</sup> Aika oli otollista myös lastenkirjallisuudelle, joka kehittyi 1700-luvun opettavaisista teoksista viihteellisempään suuntaan. Lastenkirjallisuuden genret, keskeisimpinä fantasia, runous ja kuvakirjat, syntyivät, ja lastenkirjallisuudesta tuli oma teollisuuden alansa, joka vakiinnutti lopullisesti asemansa yhteiskunnassa. (Shavit 1999, 84-85)

olemuksesta alkoi rakoilla, ja 1900-luvun vaihteen tutkijat, muun muassa Sigmund Freud, mullistivat lapsuuden käsityksen täysin. Freud ilmoitti, että lapsi, sen sijaan, että olisi puhdas ja viaton, onkin saastainen olento, joka jo syntyessään kantaa mukanaan seksuaalisuuden siementä. Tämä oli kuolinisku 1800-luvulla vallinneelle viattomuuden myyttille, eikä paluuta entiseen ollut. (Pifer 2000, 22-24)

Tässä kriittisessä vaiheessa kirjallisuus tuli avuksi, ja omalla uusiutumisellaan sen onnistui nostaa myös lapsuuden käsite alennustilastaan. Kirjojen viihteellisyyttä vietiin entistä pidemmälle, ja muun muassa huumori, seikkailullisuus ja moderni realismi tulivat osaksi lapsille suunnattuja tarinoita. Ehdoton viattomuus oli kuitenkin menetetty, ja joistakin sen palautusyrityksistä huolimatta myös ihmisen raadollisuus ja tietty pahaenteisyys tuli osaksi lapsuutta. (Cullinan & Galda 1994, 17, 29-30; Pifer 2000, 24)

Näin lapsuus menetti perinteiden, yhteisen historian ja yhteiskunnallisten arvojen määrittelemän muuttumattomuuden ja kiinteyden. Siitä tuli dynaamisempi, liikkuvampi, monipuolisempi – ja kiistellympi. Neil Postman sanoo teoksessaan *Lyhenevä lapsuus* lapsuuden olevan kriisissä: moderni yhteiskunta on hyökännyt sitä vastaan jättäen lapset vaille tarvitsemaansa huomiota, koulutusta ja suojelua. Todisteena tästä on Postmanin (1985, 13) mukaan historioitsijoiden ja kriitikoiden nostalginen asenne lapsuutta kohtaan; he kirjoittavat ikään kuin lapsuus olisi jo vanhentunut instituutio. Zohar Shavit (1999, 85) on puolestaan täysin eri mieltä. Hän kiistää Postmanin väitteet sanoen tämän sekoittavan lapsuuden luonteen muuttumisen sen täydelliseen katoamiseen. Shavitin mielestä lapsuuden käsite on hallitsevampi, ja sen läsnäolo länsimaisessa yhteiskunnassa kouriintuntuvampi kuin koskaan ennen. Ainoastaan lapsuuden olemus on muuttunut.

Tähän näkemykseen tuntuisi yhtyvän myös Ellen Pifer teoksessaan *Demon or Doll* (2000), jossa hän Ray Hineria ja Joseph Hawesia lainaten kirjoittaa näin: ”Childhood as an experience and social category is part of the historical process and subject to change over time”. Piferin mukaan sekä lastenkirjallisuuden että lapsuuden juuret lepäävät syvällä tietyissä lapsiin yhdistetyissä ihmisyyden vastakohtia kuvastavissa käsitteissä, joiden mukaan lapset ovat olleet joko ehdottoman viattomuuden tai täydellisen turmeltumisen ruumiillistumia.

Juuri nyt Pifer sanoo yhteiskunnan olevan varpaillaan lapsuuden kaksijakoisuuden kanssa: ”the boundary separating our collective fears *for* children from those we harbor *of* them has become increasingly blurred”. Vaikka lapsuus instituutiona on muuttanut peruuttamattomasti luonnettaan, on vanha kivijalka Piferin mielestä edelleen olemassa: lapsuus liikkuu edelleen viattomuuden ja turmeltuneisuuden välillä. Toisaalta lapsi on haavoittuva olento, jota tulee suojella, toisaalta hän on lähimmäisiään kiduttava peto, jota on syytä pelätä. Millainen ilmentymä lapsuudesta kulloinkin nousee esiin, ei yleensä ole ennakoitavissa. (Ibid. 11-13, 20, 26)

## 2.2 Kahlittu kirjallisuus

Vaikka lapsuudesta instituutiona on tullut dynaaminen ja arvaamaton, ei lapsille sunnattu kirjallisuus ole vielä päässyt yhtä pitkälle. Lastenkirjallisuutta sitovat edelleen tiukat yhteiskunnalliset konventiot. Hyvän lastenkirjallisuuden oletetaan edelleen täyttävän tietyt sille asetetut kasvatukselliset, moraaliset ja muut ehdot<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Edellisen kaltaiset arvottamisperusteet näkyvät esimerkiksi siinä, että tavallisesti lastenkirjallisuuspalkinnot myönnetään teoksille, jotka ”käsittelevät lasten oikeita ongelmia ja auttavat heitä ymmärtämään itseään, toisia ihmisiä ja maailmaa, jossa he elävät” (sit. Shavit 1986, 36).

Riitta Oittinen (1988, 263) sanoo, että opettavaisuuden ja kiltteyden vaatimusta ilmentää ennen kaikkea aikuisten alentuva suhtautuminen lapsiin.

”Aikuinen tarkastelee lasta ja tämän elämänpiiriä ylhäältä alaspäin, ’viisaampana’ kuin lapsi. Aikuinen on itsekäs jättiläinen, joka ei salli lapsen elää maagisessa maailmassaan, vaan opettaa, suorastaan vaatii tätä omaksumaan oman järjestyksensä ja elämänmallinsa mahdollisimman varhain. Aikuiset eivät ymmärrä väkevien elämysten merkitystä tai ymmärtävät liian hyvin ja suojautuvat niitä vastaan: he haltioituvat harvoin ja elävät arkeaan vajavaisesti [...]. [He] pelkäävät esittää ihmisen raadollisuutta lapsille, koska kuvittelevat sen puuttuvan lapsen viattomasta maailmasta.” (Oittinen 1988, 261)

Samalla tavoin tuntuisi ajattelevan Perry Nodelman (1996, 72-73), joka listaa aikuisten lastenkirjallisuudelle asettamia odotuksia seuraavasti:

- Parhaissa lastenkirjoissa on yksinkertainen teksti, kirkkaat ja värikkäät kuvat sekä onnellinen loppu. Liian pitkät kirjat turhauttavat lapsia ja saattavat jopa tuhota heidän kiinnostuksensa kirjallisuuteen ja lukemiseen yleensä.
- Kirjat on valittava lapsen ikää silmällä pitäen.
- Lapset pitävät kirjoista, jotka kertovat tavallisista lapsuudenkokemuksista.
- Lapsille tarkoitettujen tarinoiden ei tulisi kuvata epäsovun käyttöä, kuten väkivaltaa, epäkohteliaisuutta tai moraalittomuutta.
- Lastenkirjoissa ei saisi olla kuvauksia pelottavista asioista.
- Lastenkirjojen tulisi sisältää positiivisia roolimalleja eli hahmoja, jotka toimivat hyväksyttävällä tavalla ja tulevat palkituiksi siitä.
- Hyvän lastenkirjan tulee opettaa lapselle jokin arvokas elämänohje, mutta huomaamattomasti, niin että oppiminen on hauskaa.

Yllä esitetyt väitteet ovat kuin historiallisia jäänteitä 1700-luvulta, lastenkirjallisuuden kultakauden alkuajoilta; lapsen viattomuus on vielä kukoistuksessaan, ja sitä halutaan ruokkia kirjallisuuden avulla. Perusteettomiksi

väitteitä ei voi sanoa, sillä viattomuus on osa myös modernia lapsuutta, mutta ne tuntuvat unohtavan sekä lapsuudessa että lastenkirjallisuudessa vallitsevan on särmikkyuden ja moniulotteisuuden. Myös Nodelman (ibid. 73-82) pohtii oletusten todenperäisyyttä ja oikeutusta päätyen siihen lopputulokseen, että niissä piilee osatotuus, joka on kuitenkin vääristynyt siksi, että ne määrittävät lapsuutta vain sen rajoitusten kautta. Varmaa on kuitenkin se, että edellä esitetyt oletukset ovat edelleen voimissaan.

Kenties juuri siksi, että lastenkirjallisuuden arvottajien on ollut vaikea hyväksyä lapsuuden monimuotoistuminen, myös lastenkirjallisuus on perinteisesti ollut alempiarvoisessa asemassa. Viime vuosikymmeninä tilanne on muuttunut parempaan päin, mutta jotkut tutkijat ovat edelleen hyvin pessimistisiä lastenkirjallisuuden yhteiskunnallisen aseman suhteen. Esimerkiksi Zohan Shavit kirjoitti vielä vuonna 1999 (89), että ”lapsille kirjoittaminen sijoittuu kulttuurin tikapuiden alimmille askelmille, joilta kirjailijat voivat toivoa pääsevänsä vain ylöspäin.” Kiipeäminenkään ei ole niin yksinkertaista, kuin miltä se saattaa vaikuttaa. ”Lastenkirjailijat ovat usein aidatut omalle alueelleen, josta heidän ei anneta poistua.” (Ibid. 89)

### **2.3 Kosketuspintana lapsuus**

Kaikki kirjailijat eivät kuitenkaan ole tyytyneet heille määrättyyn aidattuun alueeseen, vaan yhä useampi on halunnut rikkoa rajoja<sup>7</sup>. Vaikka lapsuuden kehittyminen

---

<sup>7</sup> Shavit (1986, 41), joka suhtautuu pessimistisesti myös lastenkirjallisuuden aseman myönteiseen kehitykseen, uskoo aikuisten- ja lastenkirjallisuuden rajoja ylittävien teosten määrän kasvun johtuvan ainoastaan kirjailijoiden aktiivisesta pyrkimyksestä pois hyljeksityn kirjallisuudenlajin piiristä. Hänen mukaansa kirjailijoiden tavoitteena on mitätöidä ero lasten- ja aikuistenkirjojen välillä. Pääsääntöisesti he kieltävät osoittavansa teoksensa yksinomaan lapsille ja toivovat itseään pidettävän mieluummin aikuistenkirjailijoina. Shavit ei siis näe nykyistä kehitystä yhteiskunnallisena muutoksena tai lastenkirjallisuuden arvostuksen lisääntymisenä.

dynaamisemmaksi ja arvaamattommaksi on huolestuttanut ja pelottanut monia, löytyy myös niitä, jotka ovat tarttuneet sen tarjoamaan haasteeseen.

Ellen Piferin (2000, 26) mukaan lapsuus toimii kirjailijan ”kosketuspintana ihmisen tietoisuuden ja vieraan maailman kokemuksen välillä”. Hän tarkastelee tutkimuksessaan *Demon or Doll* aikuisille suunnattuja teoksia, mutta ajatuksen voi ajatella pätevän myös lastenkirjallisuudesta puhuttaessa: aikuisuus ja lapsuus, sen enempää kuin aikuisten- ja lastenkirjallisuus, eivät voi koskaan esiintyä täysin toisistaan erillisinä ilmiöinä, vaan niiden välillä on aina jokin yhteys, ne määrittelevät aina toinen toistaan.

Ajatus lapsuudesta kirjailijan kosketuspintana on erityisen voimakkaasti läsnä Roald Dahlin tuotannossa. Jeremy Treglown kirjoittaa Dahlin elämäkerrassa (1994, 6-8) kirjailijan olleen henkilö täynnä vastakohtaisuuksia. Toisaalta hänen elämänsä valintoihin vaikutti oikukkaan miehen halu tulla rikkaaksi julkiseksi vaikuttajaksi. Toisaalta hänessä eli keskenkasvuiseksi jääneen itsepäisen pojan toive palata takaisin lapsuuteen. Näiden kahden elämänasenteen sovittaminen yhteen oli Dahlin elämän vaikein konflikti, ja ratkaisu – jälkikäteen ajatellen ilmeinen sellainen – löytyi, kun Dahl antautui uralleen lastenkirjailijana.

Sille, miksi niin macho mies kuin Dahl uhrasi niin suuren osan elämästään lapsille, on Treglown (Ibid. 6-7) mukaan olemassa monia syitä. Ensinnäkin asiaan vaikuttivat käytännön syyt: ajan kirjalliset markkinat olivat Dahlille otolliset. Toinen syy oli ajan sosiaalinen henki: lasten kulttuurinen itsenäisyys oli kasvamassa. Dahl halusi hyödyntää uuden lapsuuskäsitteen avaamia mahdollisuuksia ja osallistua siten omalta osaltaan sen jatkuvaan kehitykseen. Toisin kuin moni muu lastenkirjailija, Dahl hyväksyi modernin lapsuuden arvaamattoman luonteen ja käänsi sen epävakauden

edukseen käyttämällä sekä viattomuuden että turmeltuneisuuden perinteitä. Kolmanneksi Dahlin valintoihin vaikuttivat henkilökohtaiset syyt eli hänen oikukas ja itsepäinen luonteensa. Kirjoittaessaan hän rakensi uudenlaista lapsuutta, jossa lapsi nousee arvoasteikossa aikuisen yläpuolelle. Hän tarttui siihen lapsessa piilevään aikuista pelottavaan voimaan, joka nyky-yhteiskunnassa ilmenee murhanhimoisina lapsirikollisina, mutta Dahlin maailmassa aikuisia vastaan kapinoivina nuorina sankareina.

Kun yhtälöön lisätään vielä elementtejä Dahlin omasta lapsuudesta, syntyy ristiriitainen rakenne, jota myös Dahlin lastenkirjalliset tekstit kuvastavat. Toisaalta hänen tekstinsä ovat kumouksellisia ja hedonistisia, toisaalta taas konservatiivisia, nostalgisia ja autoritäärisiä (Ibid. 8). Tämä yhdistelmä on johtanut siihen, että Dahlin teoksissa vanhat mallit yhdistyvät uudistaen koko kirjallisuudenalan ja lapsuusinstituution traditiota. Samalla kirjailija ylittää rajan ja astuu sille epämääräiselle alueelle, mistä lukija voi iästään riippumatta löytää itseään kiehtovia - tai kiukuttavia - tekstejä.



### 3 LUKIJA JA LUKEMINEN

Lukija ja lukeminen ovat käsitteitä, joihin Outi Alangon (2001, 208) mukaan lähes kaikki kirjallisuuden tutkimuksen suuntaukset ottavat nykyään kantaa tavalla tai toisella. Tämä on suhteellisen uuden tutkimusalan<sup>8</sup>, lukijuutta ja lukijan identiteettiä tarkastelevan lukijatutkimuksen, vaikutusta. Lukijatutkimuksen lähtökohtana on ollut kyseenalaistaa perinteinen näkemys semanttisesti itsenäisestä teoksesta ja nostaa lukija aktiiviseksi merkityksen tuottajaksi.

Lukijatutkimuksen mielenkiinnon kohde, lukijan kokemus, on kuitenkin osoittautunut hyvin ongelmalliseksi, eikä yksimielisyyteen lukijan identiteetistä ole päästy. Tavallisesti lukijan rooli on määritelty joko sijoittamalla lukija tekstin sisään eräänlaiseksi tekstin tuottamaksi ideaalilukijaksi tai rajaamalla lukija tekstin ulkopuolelle sen reaaliseksi lukijaksi.<sup>9</sup> Reaalisten tekstin ulkopuolisten lukijoiden tutkimusta painottavat sellaiset tutkijat, jotka korostavat lukijan historiallisuutta ja lukemisen konventiosidonnaisuutta. Tätä tutkimussuuntausta kutsutaan *reseptiotutkimukseksi* tai *reseptioestetiikaksi*. Tekstin sisäisiin lukijoihin puolestaan keskittyy *reader-response* -tutkimus, jonka teorit voidaan jakaa sen mukaan, kiinnittävätkö ne merkityksen objektiksi rajattuun tekstiin, lukevaan subjektiin vai tekstin ja lukijan väliseen vuorovaikutukseen. (Ibid, 208-209)

---

<sup>8</sup> Lukijasta tutkimuskohteena puhutaan vasta 1960-70 -luvulta alkaen. (Alanko 2001, 208)

<sup>9</sup> Reaalinen lukija on henkilö, joka todella tarttuu kirjaan ja lukee sen. Hän voi olla kuka tahansa riippumatta siitä, onko teos varta vasten suunnattu hänen kaltaiselleen tai ikäiselleen henkilölle. Reaalisten lukijoiden joukko on loputon. Ideaalinen lukija puolestaan on tietyin perustein rakennettu konstruktio, joka määrittelee, millainen henkilö kirjan lukija oletettavasti on. Tekstin sisällä olevia lukijoita on yleensä oletettu vain yksi, mutta heitä voi olla myös useampia. Todellisuudessa reaalista lukijaa, joka täysin vastaisi ideaalilukijan määritelmää, ei ole olemassa. (Weinreich 2000, 75; Alanko 2001, 208)

Myös lukemisella on monia erilaisia määritelmiä riippuen siitä, mistä näkökulmasta tapahtumaa tarkastelee<sup>10</sup>. Tavallisimmin lukea-verbiä käytetään sen peruserkityksessä tarkoittamassa kirjoitettujen symbolien koodausta äänteiksi. Tässä työssä tällainen lukemisen mekaaninen määritelmä ei kuitenkaan riitä, sillä kirjallisuustieteessä myös lukemisen tuloksena syntyvillä merkityksillä on keskeinen rooli. Merkitysten muodostaminen puolestaan perustuu lukijan korkeatasoisille neurofyysisille ja psyykkisille toiminnoille, joiden perustana ovat useat eri valmiudet, esimerkiksi fyysinen valmius, kognitiivinen valmius ja sosioemotionaalinen valmius (Ikonen & Jalava 1996, 8).

Yhdistettäessä lukemisen mekaaninen ja merkityksiä tuottava psykofyysinen aspekti, saadaan lopputuloksena *lukuprosessi*. Siinä lukemisen monimuotoisuus tulee esiin lukijan johdonmukaisesti etenevänä ja laajenevana ajatusprosessina, johon kuuluvat seuraavat kognitiivisen toiminnan piirteet: sanojen tunnistaminen, ymmärtäminen, tulkinta, arviointi ja soveltaminen. (Lehmuskallio 1983, 65) Lukija on siis prosessin aktiivinen subjekti, teksti tapahtuman objekti.

### **3.1 Kertomuksen sisäinen lukija**

Tekstin eli objektin sisällä syntyviä lukija- ja muita rakenteita ovat tarkastelleet kertomuksen analyysiin keskittyneet narratologit. He jättävät reaalisen tekijän ja reaalisen lukijan tarkastelunsa ulkopuolelle ja keskittyvät sen sijaan kertomuksen sisäisten suhteiden selvittämiseen. Eräs malli, jonka tavoitteena on kuvata tekstin sisäisiä vuorovaikutuksia ja sen hierarkkisten tasojen välisiä suhteita, on Pekka

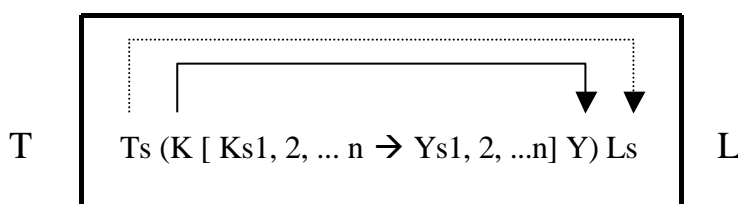
---

<sup>10</sup> Lukemisen on sanottu olevan muun muassa havaitsemista, sanojen tunnistamista, ymmärtämistä, tulkintaa, arviointia ja soveltamista. Nämä määritelmät korostavat lukemisen eri puolia, eri tieteenalojen näkökulmia. (Lehmuskallio 1983, 56-57)

Tammen (1992, 23) esittämä kertovan tekstin malli. Sen pohjana on perinteinen näkemys kirjallisesta kommunikaatiosta tapahtumana, jossa kirjailija lähettää viestin (tekstin) vastaanottajalle eli lukijalle. Tammen mallissa vastaavia kommunikaatioketjuja on useita: teksti rakentuu usealle eri tasolle, jotka ovat hierarkkisessa ja symmetrisessä asemassa toisiinsa nähden. Kullakin tasolla toimivat kerronnalliset agentit, niin puhujat ja kertojat kuin niiden vastaparina toimivat yleisötkin, kommunikoivat ainoastaan omalla tasollaan.

*Boothin-Chatmanin malli* (Tammi 1992, 23)

#### Kertova teksti



biografinen tutkimus

kertomuksen tutkimus

reseption tutkimus

T = fyysinen tekijä

Ls = sisäislukija

Ts = sisäistekijä

Y = yleisö

K = kertoja

Ys = sisäkkäinen yleisö

Ks = sisäkkäinen kertoja

—▶ = kertoo jollekin

L = fyysinen lukija

.....▶ = ”kommunikoi epäsuorasti” jollekin

Alimmilla tasoilla kertovan tekstin hierarkiassa ovat upotetut kertomukset, joita voi periaatteessa olla loputon määrä. Jokaiseen kertomukseen liittyy oma *kertojansa* ja *yleisönsä*<sup>11</sup>, jotka kommunikoivat vain oman tarinansa tasolla. Sisäkkäisten kertomusten yläpuolella on varsinainen kertomus, jolla silläkin on oma kertojansa ja

<sup>11</sup> Kansainvälinen narratologia käyttää näistä termejä *narrator* ja *narratee*.

yleisönsä. Sekä varsinaisen että upotettujen kertomusten yleisö ja kertoja voivat olla joko tarkasti yksilöityjä tai täysin hahmottomia ja persoonattomia. Ne ovat molemmat fiktiivisiä rakenteita, joiden havaittavuus voi vaihdella puhtaan avoimesta täysin peiteltyyn. (Ibid. 25; Golden 1990, 56)

Ylimpänä hierarkiassa ovat tarinan *implisiittinen tekijä* ja *implisiittinen lukija*<sup>12</sup>, jotka ovat molemmat tekstiin rakentuneita hiljaisia abstraktioita. Ne eivät ole kertomuksen henkilöitä, vaan joukko tekstin olettamia ominaisuuksia, jotka mahdollistavat teoksen tarkastelun kompleksisena tekstuaalisena muodosteena ilman, että se palautuu takaisin fyysiseen tekijään tai lukijaan. Tammi kutsuu tällä tasolla tapahtuvaa viestintää *epäsuoraksi kommunikoinniksi*. (Tammi 1992, 24; Alanko 2001, 218-220)

Implisiittinen tekijä on fyysisen tekijän ja kertojan välissä toimiva auktoriteetti, joka määrittelee, millaista maailmankuvaa, arvoja ja asenteita teos välittää. Se on Boothin sanoin kirjailijan ”toinen minä” (cit. Alanko 2001, 219), joka säätelee sitä, millä tavalla kertoja tarinaa kertoo. Implisiittinen lukija puolestaan määrittyy ikään kuin implisiittisen tekijän peilikuvana. Se on ideaalilukija todellisen fyysisen lukijan ja tarinan yleisön välillä.<sup>13</sup> Molemmat implisiittiset toimijat syntyvät viime kädessä reaalisen lukijan konstruktiona: implisiittinen tekijä havaitaan tutkimalla teoksen

---

<sup>12</sup> Pekka Tammi käyttää omassa teoksessaan suomenkielisiä termejä sisäistekijä ja sisäislukija.

<sup>13</sup> Implisiittinen lukija on myös monien muiden tutkijoiden teorioissa keskeisellä sijalla, kullakin hieman eri tavoin painotettuna. Esimerkiksi Wolfgang Iserin näkemys implisiittisestä lukijasta poikkeaa narratologien näkemyksestä fenomenologisuudessaan. Teoksensa *The Implied Reader* esipuheessa Iser sanoo, että implisiittisen lukijan käsite pitää sisällään sekä tekstiin ennalta rakentuneen tulkinnan mahdollisuuden että lukijan lukuprosessin aikana toteuttaman tulkinnan. Iserin mukaan lukija sulkee empiirisen minänsä ja henkilökohtaiset käsityksensä lukutapahtuman ulkopuolelle ja on siten vapaa seuraamaan teoksen vaikutusrakennetta. (Iser 1990, xii-xiii)

arvomaailmaa, implisiittinen lukija puolestaan selvittämällä, millaisen kielitaidon ja kulttuuritaustan teksti lukijalleen olettaa. (Alanko 2001, 218-221)

### **3.2 Sisäisen ja ulkoisen lukijan suhde**

Vaikka narratologit periaatteessa sulkevat todelliset lukijat ja kirjailijat analyysinsa ulkopuolelle ja korostavat tekstin kykyä ohjata lukuprosessia, eivät hekään kiellä etteikö todellisella lukijalla olisi vaikutusta lopputulokseen. Onhan selvää, että todellisen lukijan implisiittisistä toimijoista luomat konstruktiot ovat väistämättä myös lukijan omaan aikaan ja arvoihin sidottuja ja siten historiallisesti ja sosiokulttuurisesti määrittäytyneitä. (Alanko 2001, 221) Tämä on aihe, johon monet muut lukijatutkimuksen edustajat ovat tarttuneet: toisin kuin narratologia, joka keskittyy lähinnä lukuprosessin objektiin, tekstiin, monet muut tutkijat ovat halunneet huomioida myös sen subjektin, lukijan.

Joidenkin tutkijoiden, esimerkiksi Norman Hollandin, lähtökohta on ollut puhtaasti subjektissa. Hän on esitellyt psykoanalyttisen lukemisen teorian, jonka tavoitteena on selvittää, miten lukijan identiteettiä voidaan tarkastella kaunokirjallisen kokemuksen avulla. Tämän työn kannalta olennaisempia ovat kuitenkin ne teoriat, joita on esitetty tekstin ja lukijan välisestä vuorovaikutuksesta. Tähän on paneutunut muun muassa saksalainen kirjallisuustieteilijä Wolfgang Iser. (Alanko 2001, 209, 213)

Iserin mukaan (1980, 106) kirjallisella tekstillä on kaksi napaa: taiteellinen ja esteettinen. Edellinen viittaa kirjailijan luomaan tekstiin ja jälkimmäinen lukijan tuottamaan tekstin konkretisaatioon. Tästä kaksinapaisuudesta johtuu, että kirjallinen

kokonaisuus ei voi olla sama kuin pelkkä teksti tai tekstin toteutuma, vaan sen on oltava jotain siltä väliltä. Iser kirjoittaa:

The convergence of the text and the reader brings the literary work into existence, and this convergence can never be precisely pinpointed, but must always remain virtual, as it is not to be identified either with the reality of the text or with the individual disposition of the reader. (Iser 1974, 275)

Lukuprosessi perustuu siis tekstuaalisten signaalien ja lukijan ymmärryksen väliseen vuorovaikutukseen. Teoksessaan *The Implied Reader* Iser tarkastelee lukuprosessia fenomenologisesta lähtökohdasta. Hänen mukaansa lukija on lukuprosessin aktiivinen toimija, joka käyttää tekstin tarjoamia lukuisia näkökulmia saadakseen sen elämään. Täten lukija toimintansa kautta synnyttää omat reaktionsa ja paljastaa kirjallisen tekstin luonnostaan dynaamisen olemuksen. (1974, 275)

Lukija aktivoituu Iserin mukaan kuitenkin vasta silloin, kun hänen mielikuvituksensa saa virikkeitä. Tästä syystä teksteissä on aina *avoimia kohtia*, joissa olennaista tietoa kerrottavasta tarinasta annetaan vain vähän tai ei lainkaan. Nämä kohdat jäävät avoimiksi, ja lukijan tehtävä on täyttää ne. Jotta kommunikaatio lukijan ja tekstin välillä voisi olla toimivaa, täytyy lukijan toiminnan Iserin mukaan olla jossain määrin tekstin kontrolloitavissa. Hän kirjoittaa seuraavasti:

Communication in literature, then, is a process set in motion and regulated, not by a given code, but by a mutually restrictive and magnifying interaction between the explicit and the implicit, between revelation and concealment. What is concealed spurs the reader into action, but this action is also controlled by what is revealed. (Iser 1980, 111)

Iser sanoo, että jos lukijalle annettaisiin kaikki valmiina, hänen mielikuvituksensa ei koskaan saisi virikkeitä, ja väistämättömänä seurauksena olisi kyllästymisen. Kaunokirjallinen teos tulee luoda siten, että lukijan mielikuviutus saa tehtäväkseen selvittää tekstin avoimet kohdat, sillä lukeminen on nautinnollista vain silloin, kun se on aktiivista ja luovaa. Kirjoitettu teksti asettaa tietyt rajat kirjoittamattoman tulkinnalle, jottei merkitys hukkuisi täysin tai muuttuisi epäselväksi. Lukijan mielessään muodostamat merkitykset puolestaan antavat tulkinnan kohteena olevalle tilanteelle suuremman merkityksen, kuin mitä se muuten olisi saanut.<sup>14</sup> (Iser 1974, 275-6)

Avoimia kohtia täytettäessä keskeisessä asemassa ovat lukijan aikaisemmat kokemukset. Esimerkiksi Iserin mukaan lukija hyödyntää aikaisempia kokemuksiaan aktiivisesti tuottaakseen onnistuneen tulkinnan tekstin tarjoamista vaihtoehdoista.

Whatever we have read sinks into our memory and is foreshortened. It may later be evoked again and set against a different background with the result that the reader is enabled to develop hitherto unforeseeable connections. [...] The reader, in establishing these interrelations between the past, present and future, actually causes the text to reveal its potential multiplicity of connections. These connections are the product of the reader's mind working on the raw material of the text. (Iser 1990, 278)

Myös Mikko Lehtonen (1996, 189) yhtyy tähän näkemykseen kirjoittaessaan, että lukemiseen kuuluvat aineiden valikointi, järjestäminen ja niiden liittäminen toisiinsa sekä lukijan omien tietojen tuominen tekstiin. Hän muistuttaa, että lukijalta vaaditaan abstrahointikykyä, muistia sekä kielellisiä valmiuksia. Kyky abstrahoida ja ymmärtää

---

<sup>14</sup> Iserin näkemys avoimista kohdista on sovellusta Roman Ingardenin esittämästä fenomenologisesta teoriasta. Ingardenin mukaan kirjallinen teos on aina luonnosmainen, koska se on täynnä *epämääräisyyskohtia*. Niiden täydentäminen on lukijan tehtävä; lukijan on *konkretisoitava* teos itselleen, jotta hän voisi havaita sen elävänä ja kokonaisena mielessään. (Alanko 2001, 224, 210-211)

abstraktioita ovat tärkeitä ominaisuuksia tekstejä tulkittaessa. Muistiin lukija puolestaan tallentaa aiempia luku- ja muita kokemuksia, jotka kielen hallinnan kanssa muodostavat *lukijakompetenssin*.<sup>15</sup>

Kaiken kaikkiaan lukeminen tarkoittaa tässä työssä tapahtumaa, jossa lukija aktiivisena ja psykofyysisenä kokonaisuutena tulkitsee tekstin sen hetkiseen lukijakompetenssiinsa nojautuen. Kyseessä on vuorovaikutustapahtuma, jossa lukijakompetenssi toimii subjektin (lukija) ja objektin (teksti) välisenä linkkinä.

### 3.3 Kehittyvä lukija

Pedagogisesta näkökulmasta lukuprosessia on tarkastellut Kaija Lehmuskallio teoksessaan *Mitä lukeminen sisältää?* Hänen mukaansa (1983, 69) lukeminen koostuu kolmesta osasta: ensimmäinen osa on lukemisprosessi eli hierarkkisesti etenevä ajatuksellinen jatkumo, toinen osa on kehittymiskykyinen lukija, ja kolmas osa on lukijan muuttuva taitosisältö<sup>16</sup>. Myös Lehmuskallion teoria korostaa sitä, että lukija osallistuu lukuprosessiin sen aktiivisena toimijana. Hän kuitenkin painottaa erityisesti lukijan kehittymistä alkavasta lukijasta kypsäksi lukijaksi. Olennaista on lukutaidon kehittyvä luonne.

Lukemisen perustana olevat psykofyysiset valmiudet ja lukijan kehittyminen ovat tärkeitä ennen kaikkea lastenkirjallisuudesta puhuttaessa: juuri nämä tekijät erottavat

---

<sup>15</sup> Saman suuntaisia käsitteitä ovat käyttäneet myös monet muut tutkijat. Esimerkiksi Hans Robert Jauss sanoo lukijan lukevan tekstiä tietyin odotuksin, jotka perustuvat muun muassa tekstin edustaman kirjallisuuden lajin tutuille normeille. Näitä odotuksia Jauss nimittää lukijan *odotushorisontiksi*. Alunperin Jauss kehitti odotushorisontin käsitteen osoittaakseen historiallisen kontekstin merkityksen kirjallisuudenhistorian kirjoitukselle, mutta käytännössä sen voi ajatella vastaavan lukijan odotuksia painottavaa lukijakompetenssia. Jonathan Culler puolestaan puhuu *kirjallisesta kompetenssista* (literary competence), joka muodostuu tietyistä kirjallisten tekstien lukemisen konventioista. Nämä konventiot ohjaavat sekä lukemista että kirjoittamista. (Segers 1985, 12-13; Culler,105)

<sup>16</sup> *Taitosisältö* on hyvin lähellä edellä esitettyä Lehtosen käyttämää termiä *lukijakompetenssi*.



aikuista ja lasta lukijana, ja siten ne myös määrittävät heille kirjoitettuja tekstejä. Yksi keskeinen lukuprosessiin vaikuttava tekijä on kielellisen kehityksen taso. Siinä aikuinen ja lapsi eroavat huomattavasti, sillä sekä kielen rakenteiden ymmärrys että sanavarasto karttuvat vasta iän myötä. Lapsella sekä aktiivinen että passiivinen sanavarasto on pienempi kuin aikuisella, ja varsinkin abstraktien sanojen ja ilmausten sekä sivistyssanojen ymmärtäminen on nuorille lukijoille usein vaikeaa. Samoin monimutkaiset rakenteet saattavat olla vaikeasti hahmotettavissa.

Kielellisen kehityksen lisäksi lukuprosessiin vaikuttavat lukijan aikaisemmat kokemukset. Yksi syy sille, että aikuisen ja lapsen kokemusmaailmat ovat niin erilaisia, on se, että lapsen tapa havainnoida on erilainen kuin aikuisen. Ikonen (1986, 27) mukaan lapsi havaitsee paremmin yksityiskohtia kuin kokonaisuuksia. Jos siis kirjallisessa tekstissä kuvaillaan lasta kiinnostavia yksityiskohtia, voi lukukokemus olla lapselle innostava, vaikka tarinan kokonaisuus jäisikin ymmärtämättä.

Avoimia kohtia täytettäessä lapsen puutteellinen kokemusmaailma voi tulla esille hyvin konkreettisesti: jos lapsen tiedoissa on puutteita, hän saattaa yhdistellä havaintojaan varsin yllättäviksi päätelmiksi. Esimerkiksi aikasuhteiden epäselvyys lapsen mielessä saattaa saada tämän tuottamaan hyvin erikoisen tulkinnan tekstistä. Toisinaan, kuten Ikonen (1986, 27) huomauttaa, lapsen rajoittunut kokemusmaailma voi tuottaa aikuisen tulkintaa tarkemman ja todenmukaisemman version, sillä usein samalla, kun käsitys kulttuurisista konventioista vahvistuu, alkavat sosiaaliset ja moraaliset asenteet vaikuttaa havainnointiin ja tulkintaan. Toisinaan avointen kohtien aiheuttama epämääräisyys tai tekstin muu monimutkaisuus puolestaan hämmentävät kokematon lukijaa ja herättävät tämän mielessä kysymyksiä.

Aikaisempien kokemusten puute ja rajoittunut lukijakompetenssi johtavat myös siihen, että lapsilla on aikuisista poikkeava käsitys ympäristöstä. Psykologiset ja biologiset suhteet sekoittuvat helposti mekaanisiin, ja Ikosen mukaan (1986, 31-33) lapsilla on todettu olevan vaikeuksia mekaanisten ja kausaalisten suhteiden ymmärtämisessä. Usein myöskään eroa faktan ja fiktion välillä ei huomata, vaan monet maagiset selitysmallit ovat lapsille täyttä totta; satujen jättiläisten tai joulupukin olemassaoloa ei kyseenalaisteta.

Koska lapsi ei lukijana ole yhtä kehittynyt kuin aikuinen, vaikuttaa se myös hänelle kirjoitettuihin teksteihin. Ruotsalainen lastenkirjallisuuden tutkimuksen uranuurtaja Göte Klingberg listaa teoksessaan *Barnlitteraturforskning – En introduktion* (1972, 95), mitä kaikkea kirjailija pyrkii huomioimaan mukauttaessaan tekstiä lapselle sopivaksi. Hänen mukaansa on olennaista muistaa lapsen erikoisominaisuudet, kuten hänen kiinnostuksensa kohteet, hänen tapansa kokea asioita, hänen tietonsa ja aiemmat kokemuksensa sekä hänen kielellisen kehityksensä ja lukutaitonsa taso. Kun kirjailija kirjoittaa näitä ominaisuuksia silmällä pitäen, tekstiin rakentuu implisiittinen lapsilukija. Tämä ei kuitenkaan sulje pois mahdollisuutta, että tekstissä olisi myös muita implisiittisiä lukijoita.

Lastenkirjojen implisiittisiä lukijoita on tutkinut muun muassa Barbara Wall teoksessaan *The Narrator's Voice*. Hän huomioi lastenkirjallisuudelle tavanomaisen kaksiarvoisuuden ja jakaa lastenkirjallisuuden *yksinkertaiselle*, *kaksinkertaiselle* ja *kahdentuneelle* yleisölle<sup>17</sup> suunnattuihin teoksiin. Kahteen ensimmäiseen kategoriaan lukeutuvat teokset puhuttelevat lasta avoimesti. Ero on siinä, että yksinkertaiselle

---

<sup>17</sup> Barbara Wall käyttää yleisöstä sanaa *audience*. Suomennettuna termi saattaa sekoittaa narratologien tarkoittamaan kertojan vastaparina toimivaan *yleisöön*. Wallin yleisössä on kuitenkin kyse eri asiasta. Sitä voisi kenties kuvailla *implisiittisenä lukijakuntana*.

yleisölle (single address) viestivän kirjan implisiittinen lukija on lapsi, kun taas kaksinkertaiselle yleisölle (double address) viestivällä kirjalla on lapsen lisäksi myös implisiittinen aikuislukija.

Aikuislukijaa kaksinkertaiselle yleisölle suunnattu teos voi puhutella joko avoimesti, jolloin huomio siirtyy implisiittisestä lapsilukijasta implisiittiseen aikuislukijaan, tai peitellysti, jolloin lapsilukijan tietämättömyyttä hyödynnetään niin, että aikuislukijaa viihdytetään lapsen selän takana. Myös kahdentuneelle yleisölle (dual address) suunnattu kirjallisuus puhuttelee kahta implisiittistä lukijaa. Siinä erona on teoksen tapa puhutella lasta, sillä se voi tapahtua joko peitellysti, käyttäen samanlaista vakavaa sävyä kuin mitä käytettäisiin aikuisille kirjoitettaessa, tai luottamuksellisesti siten, että aikuiskertoja ja lapsilukija voivat yhdessä jakaa kiinnostuksensa tarinaan. (Wall 1991, 35)

### **3.4 Ambivalentti lastenkirjallisuus**

Lastenkirjallisuutta, jolla on kaksi implisiittistä lukijaa - Wallin termin joko kaksinkertainen tai kahdentunut yleisö - sanotaan *ambivalentiksi lastenkirjallisuudeksi*.<sup>18</sup> Termin esitteli israelilaistutkija Zohar Shavit teoksessaan *Poetics of Children's Literature*. Hänen käsityksensä mukaan implisiittinen aikuislukija konstruoidaan lastenkirjaan siksi, että se on ainoa tapa, jolla kirjailijan on mahdollista saavuttaa todellista tunnustusta. Jos kirjailija jättää aikuiset huomioimatta ja kirjoittaa yksinomaan lapsille, jäävät hänen teoksensa kanonisoidun kirjallisuuden ulkopuolelle. Kun hän puolestaan osoittaa tekstinsä pääasiassa

---

<sup>18</sup> Ambivalenttia lastenkirjallisuutta kutsutaan myös kaksiaäniseksi (two-voiced) lastenkirjallisuudeksi ja kaiken ikäisille suunnatuksi lastenkirjallisuudeksi (allålderslitteratur). Ambivalentin kirjallisuuden kirjoittamista puolestaan kutsutaan ristiinkirjoittamiseksi (crosswriting).

aikuiselle ja käyttää lasta enemmänkin tekosyynä, hyväksytään teokset yleensä osaksi kanonisoitua kirjallisuutta. Loppujen lopuksihan juuri aikuiset arvottavat lastenkirjoja ja ostavat niitä jälkikasvulleen.<sup>19</sup>(1986, 63)

Siinä missä Shavit pitää kaksiaänisyyttä tarpeettomana, jopa lastenkirjallisuudelle haitallisena ominaisuutena, on moni muu tutkija ja kirjailija pitänyt sitä nimenomaan hyvän lastenkirjan kriteerinä.<sup>20</sup> Yleisesti lähtökohtana on ollut, että teoksessa on kaksi eri välityskanavaa (kaksi ääntä), joista toinen on suunnattu aikuiselle, toinen lapselle. Molemmat lukijat vastaanottavat vain omaa kanavaansa pitkin ja tulkitsevat teosta siksi eri tavoin. Tähän kategoriaan kuuluu myös Wallin määrittelemä kaksinkertaiselle yleisölle suunnattu kirjallisuus; aikuislukijaa hauskuutetaan lapsen selän takana.

Torben Weinreichin mielestä (2000, 97-101) ajatus kahdesta välityskanavasta on kuitenkin keinotekoinen.<sup>21</sup> Sen sijaan, että eri ikäisiä lukijoita miellyttävä lukukokemus syntyisi kirjoittamalla kirja, joka vetoaa lukijoihin eri tavoin, on luontevampaa tuottaa teos, joka vetoaa niihin ominaisuuksiin, jotka ovat eri-ikäisille lukijoille yhteisiä. Tällöin teoksella olisikin vain yksi kanava, jonka viestiä molemmat lukijat ymmärtävät omalla tavallaan ja omista lähtökohdistaan.

---

<sup>19</sup> Shavit jatkaa samasta aiheesta myös artikkelissaan *The Double Attribution of Texts for Children and How It Affects Writing for Children*. Lopputuloksena on kuitenkin edelleen se, että kaksoislukijuutta (double attribution) käytetään vain lastenkirjallisuuden rajoitusten ohittamiseen joutumatta ottamaan sitä riskiä, etteivät aikuiset pitäisikään teoksesta. Tässä vaarana on Shavitin mukaan se, että lapsilukijat vieraantuvat täysin heille alunperin tarkoitetuista teoksista. (Shavit 1999, 95)

<sup>20</sup> Weinreichin (2000, 97-98) mukaan tällaisia mielipiteitä on esitetty aina 1800-luvulta lähtien, mikä on luonnollista sikäli, että juuri tuolloin kirjoitettiin paljon kaksinkertaiselle yleisölle suunnattua kirjallisuutta. Esimerkiksi vuonna 1820 norjalainen Lyder Sagen sanoi, ettei usko kirjan voivan olla lapsen mielestä mielenkiintoinen ja opettavainen, ellei se ole sitä myös aikuisen mielestä. Samansuuntaisia ajatuksia on esittänyt myös muun muassa kirjailija C. S. Lewis.

<sup>21</sup> Weinreich sanoo, että käsitys on naiivin empirismin tuotosta: koska minä koen teoksen näin, täytyy teoksen olla tarkoitettu koettavaksi tällä tavalla. Toisin sanoen: koska olen reaalinen lukija, täytyy minun olla myös ideaalilukija. (2000, 99)

Weinreichin mukaan teoksen ambivalenssi syntyy todennäköisemmin aikuislukijan sisään rakentuneen lapsilukijan kautta:

When a work is read with profit by an adult it can be because adults can *receive* (kursiivi alkuperäinen) on two channels, an adult and a child's channel. The adult carries the child within him, perhaps the child or the idea of the child that the respective adult once was, and who in reality actualises the text. The adult casual reader is thereby also a type of nostalgic reader. However, the nostalgia is not tied to a specific work but to a more general children's universe and a children's literary universe.<sup>22</sup>

Kun aikuinen kykenee lukemaan teosta implisiittisen lapsilukijan tavoin, moninkertaistuu niiden ominaisuuksien määrä, joiden voidaan olettaa olevan yhteisiä aikuis- ja lapsilukijoille. Täten teoksen voidaan ajatella viestivän vain yhdellä taajuudella, jota molemmat implisiittiset lukijat tulkitsevat omista lähtökohdistaan. Tämä näkemys vastaa Wallin käsitystä kahdentuneelle yleisölle suunnatusta teoksesta: se viestii useammalle lukijalle, mutta yhdellä ainoalla kanavalla.

Weinreichin teorian ongelma on, että sen mukaan mikä tahansa lastenkirja voi olla ambivalentti: jos aikuinen kykenee ottamaan implisiittisen lapsilukijan roolin, olisi hän myös yksinkertaiselle yleisölle suunnatun lastenkirjan implisiittinen lukija. Myös Weinreich tiedostaa tilanteen, mutta kuittaa asian sanoen, että toisinaan vain käy niin, että nautimme jostakin, joka ei varsinaisesti ollut meille tarkoitettu. (2000, 102)

Oman käsitykseni mukaan lastenkirja on ambivalentti silloin, kun sillä on kaksi eri-ikäistä implisiittistä lukijaa. Implisiittisen aikuislukijan täytyy kuitenkin olla rakentunut myös jonkin muun kuin nostalgisessa maailmassa elävän lapsenomaisen

---

<sup>22</sup> Weinreich ei kuitenkaan tarkoita sitä, että aikuinen olisi lasta pätevämpi lukija, vaan hän jatkaa ajatustaan edelleen sanomalla, että samalla tavoin myös lapsi voi tulkita aikuisille suunnattuja tekstejä omaamansa aikuisnäkökulman kautta.

aikuislukijan varaan. Yhdyn Weinreichin mielipiteeseen siitä, että toisinaan useamman merkityksen löytäminen tekstistä on enemmän lukijan kuin tekstin ominaisuus, ja uskon nostalgisella lukemisella olevan oma roolinsa ambivalenssin synnyssä. Se ei kuitenkaan voi olla ainoa tekijä. Toisin kuin Weinreich, pidän kaksikertaiselle yleisölle suunnattua lastenkirjallisuutta tavallisena ilmiönä, ja mielestäni Wallin erottelu kaksinkertaisella ja kahdentuneelle yleisölle suunnatun lastenkirjallisuuden välillä on toimiva.

Tässä työssä keskeinen kysymys on, millaista ambivalenttia lastenkirjallisuutta Roald Dahlin teokset edustavat, millainen implisiittinen lukijakunta niillä on. Barbara Wallin (1991, 17-19) näkemyksen mukaan Dahlin teokset eivät ole ambivalenttia kirjallisuutta lainkaan, vaan ne on suunnattu oman aikansa lastenkirjallisuuden tavoin yksinkertaiselle yleisölle. Osoituksena tästä on muun muassa se, että hän käyttää usein alentuvaa, hieman holhoavaa kertojaa, jonka tuttu selittävä ääni luo miellyttävän turvallisuuden tunteen lapsilukijalleen. Tähän yhtyy myös Aidan Chambers (cit. Wall 1991 39), joka sanoo Dahlin käyttävän englantilaiselle lastenkirjallisuudelle ominaista tyyliä: Dahl saavuttaa äänensävyyn, joka on selkeä, avoin ja helposti ymmärrettävä ja joka luo läheisen suhteen kirjailijan toisen minän ja teoksen implisiittisen lapsilukijan välille. Tällainen kerronta ei Wallin mukaan tavallisesti miellytä aikuisia, eivätkä he löydä paikkaansa selvästi lapsille suunnatun tekstin implisiittisenä lukijana.

Minä olen kuitenkin eri mieltä. Käsitykseni mukaan Roald Dahlin lastenkirjat ovat ambivalenttia kirjallisuutta ja niillä on siis kaksi implisiittistä lukijaa, sekä aikuinen että lapsi. Olettamukseni taustalla ovat omat kokemukseni: jos minä nautin kirjoista, on niissä oltava jotakin, mikä vetoaa kaltaiseeni lukijaan. Weinreich syyttäisi minua

varmasti naiivista empirismistä, sillä seuraava johtopäätökseni on: koska kirjat vetoavat minuun, kuulun kirjan implisiittiseen lukijakuntaan. Tästä huolimatta pitäydyn väitteessäni ja uskon voivani todistaa sen muutoinkin kuin naiivin empirismin avulla.

Vaikka olen Wallin kanssa eri mieltä siitä, millaisia implisiittisiä lukijoita Dahlin lastenkirjallisilla teksteillä on, osuvat niin hänen kuin Chambersinkin näkemykset Dahlin selkeästä, selittävästä ja helposti ymmärrettävästä kerronnasta oikeaan. Dahl todellakin puhuu lapsilukijalle kuin vertaiselleen kumppanille, jolloin kertojan ja lukijan välille syntyy luottamuksellinen suhde. Wallilta jää kuitenkin huomioimatta se, että vaikka tekstit päällisin puolin ovat selvästi lapsille suunnattuja, ovat monet lapsilukijaan vetoavat seikat tarkemmin tarkastellen myös aikuisia innostavia. Dahlin lastenkirjoissa on siis kyse kahdentuneesta yleisöstä sellaisena, kuin Weinreich sen esittää: kirjailija vetoaa ominaisuuksiin, jotka ovat molemmille implisiittisille lukijoille yhteisiä.

## 4 LAPSEN ASIALLA

Roald Dahl kirjoitti lastenkirjojaan ennen kaikkea implisiittisen lapsilukijan tarpeita ajatellen. Jos teokseen rakentui myös implisiittinen aikuislukija, syntyi se enemmän tai vähemmän sivutuotteena. ”What narks me tremendously is people who pretend they’re writing for young children and they are really writing to get laughs from adults. There are too many of those about”, kuului Dahlin mielipide (cit. Wall 1991, 272). Tästä syystä Dahl ottikin omaksi tavoitteekseen kirjoittaa kirjoja, jotka ovat niin mukaansatempaavia, jännittäviä, hauskoja, nopeatempoisia ja kauniita, että lapsi rakastuu niihin (cit. Eckerman 1990, 9).

### 4.1 Tekstejä lapsille

Monet tutkijat ovat olleet kiinnostuneita siitä, millaisin keinoin teksteistä tehdään niin sanotusti lapsille sopivia. Selvittäessään näitä tekstin mukauttamisen keinoja tutkijat ovat käyttäneet apunaan adaptaatiotutkimusta. Tavallisimmin adaptaatiotutkimus tarkastelee minkä tahansa lapsille suunnatun tekstin niitä piirteitä, joiden oletetaan syntyneen kirjailijan pyrkimyksestä huomioida lapsilukijaansa. Adaptaatiota on kuitenkin myös alunperin aikuisille tarkoitetun tekstin muokkaaminen uudelleen lapsille sopivaksi.<sup>23</sup> Vaikka esimerkkejä uudelleenkirjoitetuista teksteistä löytää kohtalaisen helposti, on varsin epätavallista, että kirjailija itse olisi tuottanut omasta tekstistään version niin aikuisille kuin lapsille. Roald Dahl on kuitenkin tällainen kirjailija. Hän on muokannut fasaanien

---

<sup>23</sup>Esimerkiksi sadut ovat alunperin olleet aikuisille tarkoitettua kirjallisuutta, joka sittemmin on mukautettu uudelle yleisölle; ne ovat kulkeneet pitkän matkan eurooppalaisesta suullisesta kansanperinteestä moderneiksi Disney-versioiksi. Aihetta valottaa ansiokkaasti Zohar Shavitin (1986, 3-31) selvitys Punahilkka-sadun asteittaisesta adaptaatiosta.



salametsästyksestä kertovan tarinansa aikuisten novellista *Champion of the World* (1959)<sup>24</sup> lasten romaaniksi *Danny the Champion of the World* (1975)

Koska tällainen tekstipari on niin harvinainen ja koska sellaista tutkimalla uskotaan löytyvän yleisemmin sovellettavissa olevaa tietoa adaptaatiosta, on Dahlin tekstejä tutkittu melko paljon. Laajasti aihetta ovat tarkastelleet kaksi tutkijaa: Zohar Shavit teoksessaan *Poetics of Children's Literature* (1986) sekä Tom Eckerman tutkielmassaan *Adaptation in Roald Dahl's "Danny the Champion of the World"* (1990).

Keskeisimmät erot, jotka Shavit Dahlin kahta tekstiä vertaillessaan löytää, ovat genren muutos novellista romaaniksi, päähenkilöiden persoonan ja iän muuttaminen kahdesta kaveruksesta isäksi ja pojaksi, asenteiden muuttaminen moniselitteisistä kiistattomiksi sekä lopun muuttaminen avoimesta onnelliseksi. Shavit tekee havaintojensa pohjalta johtopäätöksen, että oletus implisiittisestä lukijasta asettaa aina huomattavia rajoituksia teoksen muodolle.

Eckerman puolestaan haluaa selvittää Dahlin tekstien välisiä eroja Shavitia syvällisemmin. Hän tukeutuu tässä ruotsalaisen Göte Klingbergin adaptaatioteorioihin<sup>25</sup>. Käsitellessään sisällön ja muodon valintaa Eckerman (27, 29, 33, 41) löytää monia Dahlin lastenkirjallisuudelle ominaisia piirteitä. Lastenversiossaan Dahl esimerkiksi selittää asioita huomattavasti aikuisten novellia

---

<sup>24</sup> Ilmestynyt novellikokoelmassa *Kiss Kiss*.

<sup>25</sup> Klingbergin teorian ydin on adaptaation jakaminen neljään eri tyyppiin: sisällön, muodon, tyylin sekä välineen adaptaatioon. Sisällön valinta tehdään lasten tietämyksen taso mielessä pitäen, ja usein se valitaan siten, että lapsi voi samaistua tapahtumiin. Tämä tapahtuu asettamalla päähenkilöksi lapsi tai kertomalla asioista, jotka ovat lapsille läheisiä. Tekstin muotoa adaptoitaessa keskeisessä asemassa on lapsen kognitiivinen kehitystaso: ilmaisutapa tulee valita siten, että lapsi ymmärtää sanotun. Tyylin adaptaatio keskittyy rakenteellisiin seikkoihin, kuten siihen, käytetäänkö suoraa vai epäsuoraa kerrontaa. Välineen adaptaatiota tarkastellessa on puolestaan otettava huomioon teoksen pituus, koko ja kuvituksen tiheys. (Klingberg 1972, 95-101)

enemmän, tekee keskushenkilöstä lapsen voidakseen ujuttaa tarinaan lapsia kiinnostavia aiheita kuten leikkiminen, koulunkäynti tai karamellit, tekee asetelmasta mustavalkoisemman, jotta tarina olisi lapsista mielenkiintoisempi, helpommin ymmärrettävä eikä niin moniselitteinen, ja rakentaa turvallisen ja onnellisen ilmapiirin, jossa kaikki on ihmeellistä ja jännittävää. Tyyllisesti Eckerman huomioi (77-78) Dahlin pyrkineen lapsille kirjoittamassaan versiossa välttämään rumaa ja herjaavaa kieltä sekä yksinkertaistamaan pitkiä, monimutkaisia ja abstrakteja rakenteita.

Vaikka adaptaatiolla ja sen tutkimuksella on oma tärkeä paikkansa lastenkirjallisuudessa, on se herättänyt myös kriittisiä mielipiteitä. Esimerkiksi ruotsalainen Vivi Edström (1980, 180, 189-190), joka periaatteessa pitää adaptaatiota kirjailijan etuna ja mahdollisuutena löytää uusia taiteellisia ratkaisuja, muistuttaa, että adaptaatiota voidaan käyttää myös manipulaation välineenä. Torben Weinreich puolestaan sanoo, että adaptaatiotutkimus on keskittynyt aivan liikaa itse adaptaatioprosessiin sen sijaan, että olisi keskitytty tekstin ja lukijan väliseen vuorovaikutukseen.

Näistä kriittisistä näkemyksistä huolimatta pidän edellä esitetyn Dahlin tekstejä käsitelleen adaptaatiotutkimuksen tuloksia soveltamiskelpoisina. Jos nimittäin oletamme, että *Danny the Champion of the World* pitää sisällään juuri niitä piirteitä, jotka Dahlin mielestä ovat olleet lastenkirjallisuudelle merkittäviä, ovat tutkimuksen tulokset yleistettävissä myös muihin Dahlin teoksiin.<sup>26</sup> Eckermanin ja Shavitin

---

<sup>26</sup> Aivan kaikilta osin näin ei ole, sillä kielellisesti *Danny the Champion of the World* on erilainen kuin monet muut Dahlin lastenkirjoista; vaikka seikkaperäinen selittäminen kuuluu Dahlin tekstien ominaispiirteisiin, ei kirjailijalla tavallisesti ole tapana välttää esimerkiksi herjaavaa kieltä. Rakenteensa puolesta *Danny the Champion of the World* sen sijaan noudattaa pitkälti samaa linjaa kuin Dahlin muut teokset.

tutkimusten perusteella voidaankin sanoa, että Dahl tekee lastenkirjoissaan keskushenkilöstä usein lapsen voidakseen ujuttaa tarinaan lapsia kiinnostavia aiheita, tekee asetelmasta mustavalkoisen ja kiistattoman sekä rakentaa turvallisen ja onnellisen ilmapiirin.

## **4.2 Lasten kanssa lasten maailmassa**

Dahlin keino päästä lähelle implisiittistä lapsilukijaansa on sijoittaa tarina sellaiseen kontekstiin, johon lapsen on helppo samaistua. Dahlin kirjat eivät vaadikaan lapselta kovin kehittyntä lukijakompetenssia. Hän ei käsittele erityisen abstrakteja asioita, ja hänen teoksensa pysyttelevät lapsen kokemuspiirin rajoissa.

### **4.2.1 Viiteryhmänä lapset ja eläimet**

Helppointa samaistuminen tekstiin on silloin, kun lukija jollain tasolla löytää itsensä teoksesta. Yli puolessa Roald Dahlin lastenkirjoista tarinan sankari on lapsi. Osa lapsista on orpoja, osa asuu sukulaisten hoivissa, osalla on ihan oikeat vanhemmat tai ainakin yksi. Pohjimmiltaan he ovat kaikki kuitenkin aivan tavallisia lapsia, jotka jonkin kohtalon oikun kautta joutuvat ikävään tilanteeseen, josta he selviävät vain käyttämällä älyään ja kekseliäisyyttään. Kenen on estettävä naapuriperhettä ampumasta ankoja (*The Magic Finger*), kenen parannettava mummon ilkeitä tapoja uudella lääkkeellä (*George's Marvellous Medicine*), kenen huolehdittava, etteivät painajaismaiset jättiläiset enää söisi ihmisiä (*The BFG*) ja kenen tuhottava tulta ja savua hönkivä peto (*The Minpins*).

Kaikki lapset eivät kuitenkaan ole kekseliäitä ja älykkäitä, vaan myös heidän joukostaan löytyy typeriä. Charlien kanssa suklaatehtaan omistuksesta kilpailee neljä lasta, joista kullakin on oma paheensa: Augustus Gloop on äärettömän ahne,

Veruca Salt on pilalle hemmoteltu, Violet Beauregarde jauhaa jatkuvasti purukumia ja Mike Teavee ei tee muuta kuin katselee televisiota. Heistä kukin saa ansionsa mukaan Vonkan ihmeellisessä tehtaassa. (*Charlie and the Chocolate Factory*) Ahneus on myös pullean Bruno Jenkinsin pahe, jonka seurauksena hän muuttuu hiireksi syötyään Mahtavan Ylinoidan hänelle tarjoaman myrkytetyn suklaapatukan. (*The Witches*)

Lapsia esiintyy myös sellaisissa teoksissa, joissa heillä ei ole varsinaista roolia. Twitsin pariskunnan pihasta täpärästi pelastuneet neljä poikaa saavat lapsilukijan huomaamaan, että vaikka herra Twit tavallisesti metsästää vain lintuja, voivat myös ihmislapset joutua hänen ruokalistalleen. (*The Twits*) Kirjassa *The Enormous Crocodile* suuri ja ilkeä krokotiili päättää syödä lounaaksi muutaman kylän lapsista. Päärooleissa ovat muut viidakon eläimet, jotka pelastavat lapset kaikilta krokotiilin juonilta. Implisiittisen lapsilukijan on kuitenkin helppo samaistua pahaa aavistamattomiin lapsiin, jotka leikkivät koulun pihalla tai pitivät hauskaa huvipuistossa. Tässä lapset eivät kuitenkaan anna krokotiilille opetusta, vaan sen tekee elefantti Trunky sinkauttaessaan ilkeän krokotiilin suoraan aurinkoon.

Lapsisankareiden lisäksi myös useissa teoksissa esiintyvillä eläinsankareilla on siis rooli vääryyksien oikaisijana: omalla nokkeluudellaan ne pelastautuvat hankalasta tilanteesta. Koska eläimet ovat ikään kuin samalla tavalla yhteiskunnan alistamia kuin lapset, on lapsilukijan helppo samaistua niiden rooliin. Twitsin ruma ja ilkeä pariskunta kiusaa niin onnetonta apinaperhettä kuin seutukunnan lintujakin. Lopulta he saavat maistaa omaa lääkettään apinaperheen päästessä vapauteen. Ovela kettuisä puolestaan pelastaa sekä oman perheensä että muut kukkulan eläimet keksimällä kaivaa tunnelit suoraan kolmen itsekkään ja vastenmielisen maanviljelijän, Boggisin,

Buncen ja Beanin, ruokavarastoihin. (*Fantastic Mr Fox*) Toisinaan sankarieläin voi jopa nousta typerää lasta vastaan. Näin käy tarinassa *The Ant Eater*, jossa lihavan ja itsekkään pikkupojan lemmikkimuurahaiskarhu syö pahimpaan nälkäänsä ensin pojan vanhan tädin (aunt/ant) ja sitten pojan itsensä.

”Ant-eater!” he yelled. ‘Don’t lie there yawning!  
‘This is my ant! Come say good morning!’  
(Some people in the U.S.A.  
Have trouble with the words they say.  
However hard they try they can’t  
Pronounce a simple word like AUNT.  
Instead of AUNT, they call it ANT,  
Instead of CAN’T they call it KANT.)  
Roy yelled, ‘Come here you so-and-so!  
‘My ant would like to say hello!’  
Slowly the creature raised its head.  
‘D’you mean that that’s an *ant*?’ it said.  
‘Of course!’ cried Roy. ‘Ant Dorothy!  
‘This ant is over eighty-three.’  
The creature smiled. Its tummy rumbled.  
It licked its starving lips and mumbled,  
‘A giant ant! By gosh, a winner!  
‘At last I’ll get a decent dinner!  
‘No matter if it’s eighty-three  
‘If that’s an ant, then it’s for me!’ (*Dirty Beasts*, 14)

#### 4.2.2 Luonnollinen pelko

Sen lisäksi että Dahlin kirjojen roolijako tapahtuu implisiittistä lapsilukijaa ajatellen, myös käsiteltävät teemat ovat lasten maailmasta. Yksi lasten elämän arkipäiväinen asia on pelko, jota myös Dahl käsittelee avoimesti monissa teoksissaan. Hänen mielestään olennaisinta on implisiittisen kirjailijan rehellisyys; hän ei suojaa lasta tai yritä salata tältä asioita, vaan kaikki kerrotaan sellaisena, kuin se on.

Usein sanotaan, ettei lapsille suunnatun kirjallisuuden tulisi esittää lapsia pelottavia asioita.<sup>27</sup> Tutkijat Meek, Warlow ja Barton ovat kuitenkin eri mieltä. He kirjoittavat teoksessaan *The Coolweb: The Pattern of Children's Reading* (1977, 123-125), että lapsille on tärkeää saada kohdata kauhua, sääliä ja pahuutta. Tämän tulee kuitenkin tapahtua hallitusti.

Pitääkseen teoksessa esiintyvän pahuuden hallinnassa, kirjailija voi Meekin, Warlowin ja Bartonin mukaan toimia viidellä tavalla. Ensinnäkin hän voi kuvailla kaiken ehdottoman mustavalkoisena, jolloin kauhua, oli se sitten kuinka kauheaa tahansa, ei sen kaksitahoisuuden vuoksi voi uskoa. Tällöin teos ei jätä pysyviä jälkiä - sen enempää hyvässä kuin pahassakaan. Toinen tapa on tehdä vihollisesta jotakin ei-humaania, jolloin vastassa on kohtalo esimerkiksi luonnonmullistusten tai yhteiskunnallisen pahan muodossa. Kolmantena keinonaan kirjailija voi tukeutua huumoriin: kun viholliselle voi nauraa, myös osa tämän kauheudesta katoaa. Neljäs tapa hallita pahuutta on ottaa siihen ajallista etäisyyttä. Jos kauheet tapahtuvat historiallisessa ajassa, ei kauhu ota lukijaa täysin valtaansa. Ja viidenneksi kirjailija voi kertoa pahuudesta fantasian välityksellä, jolloin lukijan on mahdollista liikkua vapaasti faktan ja fiktion välillä omien tarpeidensa ja ymmärryksensä mukaisesti.

Näistä viidestä keinosta Dahl tukeutuu kolmeen: mustavalkoisuuteen, huumoriin ja fantasiaan. Mustavalkoiset vastakohta-asetelmat ovat, kuten luvussa 5.1 käy ilmi, Dahlin tarinoiden ja moraalin perusta. Täten hyvä on siis absoluuttisen hyvää ja paha absoluuttisen pahaa; Dahl etäännyttää lukijaansa tekemällä rooleista ja asetelmista kaksijakoisia. Huumoria Dahl puolestaan käyttää ennen kaikkea kielellä leikitellessään. Esimerkiksi henkilöhahmojen yksityiskohtaiset kuvaukset ja niissä

---

<sup>27</sup> Kts. sivulla 13 listattuja aikuisten lastenkirjallisuudelle asettamia odotuksia.

käytetyt konkreettiset kielikuvat<sup>28</sup> tekevät pahoistakin niin naurettavia, ettei heitä voi ottaa täysin vakavasti. Fantasia sen sijaan ei Dahlin teksteissä ole ehdotonta vaan siihen sekoittuu myös realismia. Tässä tapauksessa olennaista on kuitenkin se, että fantasia tekee Dahlin tekstien maailmoista lukijan todellisuudesta poikkeavia, ja siten sen onnistuu toimia pelosta etäännyttävänä elementtinä.

Konkreettisia esimerkkejä pelosta, kauhusta ja jännityksestä löytyy useistakin Dahlin teoksista, mutta yksi tyypillisimmistä on kenties teoksen *The Witches* kohta, jossa noidat vainuavat päähenkilön ja lopulta muuttavat tämän hiireksi. Poika on ollut piiloutuneena saliin koko noitien kokouksen ajan ja saanut siten kuulla kaiken noitien ovelasta suunnitelmasta tuhota kaikki Englannin lapset. Aivan kokouksen loppuminuuteilla yksi noidista kuitenkin haistaa pojasta lähtevän vastenmielisen ”koirankikkaroiden” (*dogs droppings*) lemun:

”The hairs on my head were standing up like the bristles of a nail-brush and a cold sweat was breaking out all over me. [...] I remember thinking to myself, *There is no escape for me now! Even if I make a run for it and manage to dodge the lot of them, I still won't get out because the doors are chained and locked! I'm finished! I'm done for! Oh Grandmamma, what are they going to do to me?*” (The Witches, 111-112)

Pojan pelko korostuu hänen epätoivoisessa pakoyrityksessään ja kauhistuneissa avunhuudoissaan ja kärjistyy viimein hetkiin, jolloin hän jää auttamattomasti noitien armoille:

“I was carried on to the platform with my arms and legs held tight by many hands, and I lay there suspended in the air, facing the ceiling. I saw The Grand High Witch standing over me, grinning at me in the most horrible way. She held up the small blue bottle of Mouse-Maker and she

---

<sup>28</sup> Kts. Jamesin tädeistä kertova tekstiesimerkki sivuilla 54-55.

said, “Now for a little medicine! Hold his nose to make him open his mouth!” Strong fingers pinched my nose. I kept my mouth closed tight and held my breath. But I couldn’t do it for long. My chest was bursting. I opened my mouth to get air and as I did so, the Grand High Witch poured the entire contents of the little bottle down my throat!” (Ibid. 113-114)

Tässä vaiheessa pelko on muuttunut jo kauhuksi; mitään ei enää ole tehtävissä, mikään ei enää voi pelastaa poikaa noitien taialta. Hän käy läpi äärettömän kivuliaan muodonmuutoksen ja muuttuu hiireksi. Lopulta muodonmuutos kuitenkin vapauttaa pojan. Hiiren vikkelät käpälät kiidättävät pojan turvaan tuolinjalan taakse, ja kaiken kauheuden jälkeen olo ei loppujen lopuksi olekaan kovin keho:

“What I especially liked was the fact that I made no sound at all as I ran. I was a swift and a silent mover. And quite amazingly, the pain had all gone now. I was feeling quite remarkably well. *It is not a bad thing after all, I thought to myself, to be tiny as well as speedy when there’s a bunch of dangerous females after your blood.*” (Ibid. 116-117)

Tässä mustavalkoinen asetelma rakentuu noitien julmuuden ja paha-aavistamattomien lasten hyvyyden välille. Noidat, vaikka ovatkin äärimmäisen julmia ja ilkeitä, ovat kaikessa kauheudessaan kuitenkin myös huvittavia. Jopa Mahtava Ylinoita huvittaa erikoisella puhetavallaan<sup>29</sup>, typerämmistä noidista puhumattakaan. Myös fantasia ja realistinen maailma sekoittuvat tässä teoksessa hyvin konkreettisesti: fantasiamaailman noitahahmot ovat asettuneet osaksi reaalista maailmaa, tavallista lomakeskusta Bournemouthissa. Heidän käyttämänsä menetit erottavat heidät kuitenkin selvästi todellisuudesta: noidat kun toimivat ainoastaan taikuuden keinoin.

---

<sup>29</sup> Kts. tekstiesimerkki sivulla 59.



### 4.2.3 Pienen elämän isot asiat

Pelon lisäksi Dahl käsittelee teoksissaan myös pienempiä ja arkipäiväisempiä lasten elämään liittyviä asioita. Tällaisia ovat esimerkiksi peseytyminen sekä ruoka, makeiset ja syöminen.

Peseytymisen suhteen tarinoissa annetaan ristiriitaista tietoa. Toisaalta peseytyminen kannattaa, sillä se voi pelastaa pahastakin pinteestä. Dahlin kirjoittamassa versiossa sadusta Jaakko ja pavunvarsi jättiläinen syö Jaakon äidin koska tämä ei ollut peseytynyt kunnolla ennen papuun kiipeämistään. Jaakko sen sijaan peseytyy ja onnistuu siten jättiläisen huomaamatta keräämään itselleen pavunvarren kultaisia lehtiä:

”He murmured softly, ‘Golly gosh,  
‘I guess I’ll *have* to take a wash  
‘If I am going to climb this tree  
‘Without the Giant smelling me.  
‘In fact, a bath’s my only hope...’  
He rushed indoors and grabbed the soap.  
He scrubbed his body everywhere.  
He even washed and rinsed his hair.  
He did his teeth, he blew his nose  
And went out smelling like a rose. [...]  
Jack waited till the Giant slept,  
Then out along the boughs he crept  
And gathered so much gold, I swear  
He was an instant millionaire.  
‘A bath,’ he said, ‘does seem to pay.  
‘I’m going to have one every day.’”  
  
(Revolting Rhymes, 19-20)

Peseytymättömyyttä vastaan puhuu myös se, että likaisuus ja ilkeys nivoutuvat usein yhteen. Esimerkiksi herra Twit ja maanviljelijä Bean eivät koskaan käy kylvyssä

Tämän seurauksena herra Twitin parta on muuttunut piikkikääksi ja se on täynnä vanhoja ruoantähteitä<sup>30</sup>. Herra Bean puolestaan on lähes kuuro koska hänen korvansa ovat ”täynnä sontaa, vaikkua, purukumin palasia, kuolleita karpäsiä ja muuta sellaista” (*Fantastic Mr Fox*, 20-21). Molemmat ovat haisevia ja vastenmielisiä miehiä.

Toisaalta kertomuksissa puhutaan myös peseytymistä vastaan. Ennen kaikkea lasten kylpeminen voi olla pahasta. Teoksessa *The Witches* (128-129) norjalainen mummo muistuttaa lapsenlapsensa muututtua hiireksi, ettei lasten tulisi koskaan peseytyä, sillä silloin noidat haistavat heidät herkemmin:

”And they caught you?”

“They smelt me out,” I said.

“Dogs’ droppings, was it?” she said sighing.

“I’m afraid so. But it wasn’t strong. They very nearly didn’t smell me because I hadn’t had a bath for ages.”

“Children should *never* have baths,” my Grandmother said. “It’s a dangerous habit.”

“I agree, Grandmamma.”

Ruoalla ja syömisellä on merkittävä rooli lähes jokaisessa Dahlin kirjassa; hän on ymmärtänyt, että koska ruoka ja syöminen ovat kaikille jokapäiväisiä ja tuttuja asioita, voi niitä käyttää tarinoissa hyväkseen. Useissa teoksissa ruokailutottumuksilla selvennetään tietyn roolihahmon luonnetta. Esimerkiksi laakson kolmella maanviljelijällä on kullakin oma yksipuolinen ruokavalionsa: Boggis syö keitettyä kanaa, Bunce donitseja ja hanhenmaksaa ja Bean hörppiä yksinomaan omenasiideriä. (*Fantastic Mr Fox*) Georgen karmeaa mummo puolestaan kertoo nauttivansa erityisesti etanoista, toukista ja muista ötököistä. (*George’s*

---

<sup>30</sup> Kts. tekstiesimerkki sivulla 55.

*Marvellous Medicine*) Jättiläiset nauttivat ennen kaikkea ihmisistä, ja heillä onkin kaikilla oma herkkukansansa. Kaikilla paitsi Isolla Kiltillä Jätillä, joka - koska ei halua mutustella ihmisiä - joutuu syömään kuvottavan makuisia perskurkkanoita (snozzcumbers) (*The BFG*).

Ruokailu voi myös toimia jännityksen lieventäjänä. Näin käy esimerkiksi sen jälkeen, kun Sophie ja Iso Kiltti Jätti saavat kuningattaren uskomaan, että juuri muut ilkeät jättiläiset ovat vastuussa ihmisten salaperäisistä öisistä katoamisista. Aiemmin syntynyt jännitys laukeaa ja tarinassa seuraa suvannevaihe: kertoja kuvailee kuninkaallista aamiaista, jolla Iso Kiltti Jätti saa ensimmäistä kertaa syödäkseen jotain muuta kuin perskurkkanoita. (*The BFG*) Samanlainen vaikutus on tohtori Spencerin vaimon Dannelle lähettämällä lihapiirakalla: Kokonaiseen vuorokauteen Danny ei ehdi syödä mitään, koska hänen on pelastettava isänsä herra Hazellin ansasta ja toimitettava tämä lääkäriin. Tilanne normalisoituu vasta, kun hän seuraavana päivänä saa syödäkseen:

”Very Carefully I now began to unwrap the waxed paper from around the doctor’s present, and when I had finished, I saw before me the most enormous and beautiful pie in the world. It was covered all over, top, sides, and bottom, with rich golden pastry. I took a knife from beside the sink and cut out a wedge. I started to eat it in my fingers, standing up. It was a cold meat pie. The meat was pink and tender with no fat or gristle in it, and there were hard-boiled eggs buried like treasures in several different places. The taste was absolutely fabulous. God bless Doctor Spencer, I thought. And God bless Mrs. Spencer as well.” (*Danny the Champion of the World*, 85-86)

Roald Dahl käyttää ruokaa myös keinona konkretisoida tarinoitaan. Matildan sivistymättömiä kotioloja kuvastaa se, että perheessä harrastetaan televisiota katsellessa syötäviä mikroaterioita. Ruoasta ei kuitenkaan ole puutetta. Kotona

Matilda saa välipalaksi paahtoleipää, jonka päällä voita ja mansikkahilloa, mutta silti herttaisen opettaja Honeyn tarjoamat pienet voileivät, joiden päällä on vain margariinia maistuvat paremmalta, kun ne nautitaan pidetyn opettajan seurassa. (*Matilda*)

Jatkuva nälkä ja surkeat ateriat konkretisoivat myös Charlien perheen köyhyyttä. Heillä aamiaiseksi tarjoillaan leipää ja margariinia, lounaaksi keitettyjä perunoita ja kaalia sekä päivälliseksi kaalikeittoa. Kun perheen isä menettää työpaikkansa hammastahnatehtaalla, ateriat heikkenevät entisestään. Sen jälkeen aamupalaksi saa vain palan leipää ja lounaaksi puolikkaan keitetyn perunan. Tätä taustaa vasten kirjan onnellinen loppu ja perheen osaksi osuva yltäkylläisyys tuntuvat sitäkin merkityksellisemmältä. (*Charlie and the Chocolate Factory*)

Yksi Dahlin merkittävimmistä oivalluksista on kaikkien lasten jakama intohimo makeisiin. Karamelleilla ja ennen kaikkea suklaalla onkin erityinen rooli Dahlin tarinoissa. Noitien tehdessä suunnitelmiaan lasten päänmenoksi makeiset ovat keskeisessä asemassa. Jokaisen noidan on määrä ostaa itselleen karkkikauppa, jonka avajaisissa lapsille jaetaan ilmaiseksi hiireksi muuttavalla taikaliemellä maustettuja makeisia. (*The Withches*) Eikä noitien ajatusta aivan kehnona voi pitääkään, sillä jos Dahliin on uskominen, karamellit kelpaavat kyllä kaikille lapsille. Esimerkiksi Charlie rakastaa suklaata yli kaiken:

”He desperately wanted something more filling and satisfying than cabbage and cabbage soup. The one thing he longed for more than anything else was... chocolate. Walking to school in the mornings, Charlie could see great slabs of chocolate piled up high in the shop windows, and he would stop and stare and press his nose against the glass, his mouth watering like mad. Many times a day, he would see other children taking creamy candy bars out of their pockets and munching

them greedily, and *that*, of course, was *pure torture*.” (*Charlie and the Chocolate Factory*, 6)

Köyhän Charlien suklaanhimo tulee tydytettyä kirjan lopussa, kun hänestä tulee Willy Wonkan makeistehtaan, ihmeellisen karkkiparatiisin, uusi omistaja. Tässä tehtaassa kaikki on mahdollista, ja esimerkiksi laitoksen suklaahuone on kenen tahansa lapsen unelma: valtavan laakson kaikki kasvit ovat syötäviä ja laakson keskellä on suuri suklaaputous, joka kallion kielekkeeltä alas ryöpsähdettyään soljuu laakson läpi ruskeana suklaajokena.

Makeiset ovat keskeisessä roolissa myös teoksessa *The Giraffe and the Pelly and Me*. Siinä kirjan päähenkilö esittää, että vastapalveluksena roiston kiinniottamisesta herttua avaisi kylän suljetun makeiskaupan uudelleen. Herttua suostuukin toiveeseen, ja pojasta tulee sen omistaja. Kauppaan tuodaan mitä ihmeellisimpiä makeisia kaikkialta maailmasta. Sopiva herkkupala löytyy jokaiselle.

”I can remember especially the Giant Wangdoodles from Australia, every one with a huge ripe strawberry hidden inside its crispy chocolate crust... and the Electric Fizzcocklers that made every hair on your head stand straight up on one end as soon as you popped one into your mouth... and there were Nishnobblers and Gumglotters and Blue Bubblers and Sherbet Slurpers and Tongue Rakers, and as well as all this there was a whole lot of splendid stuff from the great Wonka factory itself, for example the famous Willy Wonka Rainbow Drops - suck them and you can spit in seven different colours. And his Stickjaw for talkative parents. And his Mint Jujubes that will give the boy next door green teeth for a month.” (*The Giraffe and the Pelly and Me*)

#### 4.2.4 Ihanat inhottavat aikuiset

Pienillä lapsuuteen kuuluvilla asioilla Dahlin onnistuu pitää lapsilukijoiden mielenkiintoa yllä tarinan edetessä, mutta suurin lapsia lähellä oleva teema, joka vie eteenpäin lähes kaikkia Dahlin tarinoita, liittyy sittenkin aikuisuuteen. Dahlin teosten tukipilari on näet aikuinen-lapsi-vastakkainasettelu, jonka varjoon jäävät niin sukupuolten kuin rotujenkin välisten erojen merkitys (Rudd, 71).

Aikuinen-lapsi-vastakkainasettelun lähtökohtana on se tosiasia, että aikuisilla on valta lasten maailmassa. Toisinaan he käyttävät sitä oikein ja kohtuullisesti, mutta yhtä usein he myös toimivat epäoikeudenmukaisesti ja väärin. Silloin kun aikuisten ja lasten näkemys siitä, mikä on reilua, ei osu yksiin, on lasten noustava puolustamaan mielipiteitään ja oikeuksiaan. Oikeudenmukaiset aikuiset lähtevät mukaan taisteluun ja heitä rakastetaan, vääryyttä tekevät aikuiset puolestaan ovat vihollinen, jota vihataan.

Tämä aikuisten kaksijakoinen rooli on voimakkaasti esillä Roald Dahlin teoksissa: kun aikuiset toimivat lapsen mielestä kohtuullisella tavalla, heitä palvotaan, kun he taas rajoittavat lapsen toimia, heitä vihataan. Teoksessa *The BFG* oletus on, etteivät aikuiset ole erityisen mukavia. Poikkeuksellisesti lapsisankari Sophie joutuukin puolustamaan aikuisia.

”Grown-up human beans is not famous for their kindness. They is all squifflerotters and grinksludgers.”

”That simply isn’t true!” Sophie cried angrily. “Some of them are very kind indeed.”

”Who?” the BFG said. “Name one.”

”The queen of England,” Sophie said. “you can’t call her a squifflerotter or a grinksludger.”

”Well...” the BFG said.

“You can’t call her a squeakpip or a notmucher either,” Sophie said, getting angrier and angrier. (BFG, 116)

Kuten Knowles ja Malmkjaer (1996, 213) huomauttavat, Dahlin teoksissa olennaista on se, että aikuisten roolit ovat toisensa poissulkevia. Niinpä teoksissa esiintyy vain ehdottoman reiluja ja turvaa tuovia aikuisia tai ehdottoman ilkeitä ja epäoikeudenmukaisia aikuisia.

Osassa kirjoista ilkeät aikuiset löytyvät kotoa, minkä seurauksena perheinstituutio menettää usein itsestään selvänä pidetyn asemansa. Paitsi että Dahl jatkaa saduista vanhastaan tuttua orpolasten sortamisen teemaa (esimerkiksi James joutuu kärsimään kamalien tätiensä Spongen ja Spikerin tyranniasta teoksessa *James and the Giant Peach*) myöskään vanhemmat eivät takaa lasten onnellisuutta. Päin vastoin, Dahlin tarinat muistuttavat, että lapsella ei ole mahdollisuutta valita vanhempiaan ja siksi heillä on oltava oikeus kapinaan.

“The submission of children to the domination of the family as a right and necessary system of control is very definitely not a part of this writer’s view of the world. Ready obedience is out, anarchy is in.”  
(Knowles ja Malmkjær 1996, 125)

Aina vanhemmissa ei varsinaisesti ole muuta vikaa, kuin että he eivät joko pysty tai halua korjata tiettyjä epäoikeudenmukaisuuksia. Esimerkiksi Charlien (*Charlie and the Chocolate Factory*) ja Georgen (*George’s Marvellous Medicine*) vanhemmat ovat mukiinmeneviä, mutta heiltä puuttuu se jokin, jotta he voisivat oikaista lastensa kärsimän vääryyden. Charlien vanhemmat ovat liian köyhiä voidakseen suoda pojalleen sellaisen elämän kuin tämä ansaitsisi. Niinpä Charlie omalla toiminnallaan hankkii koko perheelle yllin kyllin syötävää. Georgen vanhemmat puolestaan eivät näe, kuinka kehnosti mummo tyttärenpoikaansa kohtelee. Niinpä Georgen ei auta

muu kuin keittää itse sellainen seos, joka muuttaa mummon hieman yhteistyökykyisemmäksi.

Toisinaan vanhemmat taas ovat yksinkertaisesti toivottoman typeriä ja ilkeitä. Esimerkiksi Matildan vanhemmat, jotka ovat epärehellisiä ja pinnallisia, kohtelevat lapsiaan kuin ”rupia, joita on siedettävä niin kauan että ne voi nypätä irti ja heittää menemään” (*Matilda*, 10). Kun tilanne on näin paha, omia vanhempiaan voi jopa alkaa vihata:

”She could feel the anger boiling up inside her. She knew it was wrong to hate her parents like this, but she was finding it very hard not to do so. All the reading she had done had given her a view of life that they had never seen. If only they would read a little Dickens or Kipling they would soon discover there was more to life than cheating people and watching television” (*Matilda*, 28-29)

Kirjan lopussa Matilda hylkääkin perheensä ja ottaa sijaisvanhemmakseen herttaisen opettajansa, neiti Honeyyn.

Näin Dahl haluaa osoittaa, että turvallisuutta ja oikeudenmukaisuutta voi löytää myös muualta kuin omilta vanhemmiltaan. Kirjan *The Witches* päähenkilö on hyvin onnellinen norjalaisen mummonsa seurassa vanhempiensa kuoltua. Ja ellei luottamuksen arvoista sukulaista löydy, voi kumppanikseen ottaa vaikkapa jättiläisen kuten Sophie (*The BFG*) tai suurikokoisia hyönteisiä kuten James (*James and the Giant Peach*).

Paitsi että vastenmielisiä ja epäoikeudenmukaisia aikuisia on kotona, löytyy heitä tietenkin myös kodin ulkopuolelta. Esimerkiksi Dannylla on maailman mahtavin isä, mutta sekä koulun rehtori Captain Lancaster että naapurissa asuva herra Hazell ovat turhantärkeitä päällepäsmäreitä. Matildan puolestaan on typerien vanhempiensa



lisäksi kuritettava sotilashenkistä rehtori Trunchbullia, jolla on tapana heittää lapsimoukaria alaluokkalaisilla.

Koululaitos onkin toinen yhteiskunnan instituutio, joka kokee kovan kohtalon Dahlin käsittelyssä. Kirjailijan nihkeä asenne kasvatuksellisia auktoriteetteja kohtaan juontaa juurensa hänen omista kokemuksistaan<sup>31</sup>, ja vaikka suurin osa nykyajan lapsista ei ole kokenut samanlaista väkivaltaa ja epäoikeudenmukaisuutta kuin Dahl lapsuutensa sisäoppilaitoksissa, kirjailijan onnistuu teksteissään luoda yhteys kaikkiin, joita joskus on alistettu tai kuritettu väärin perustein (Royer 1998, 3). Kaikki kasvatuslaitosten edustajat eivät kuitenkaan Dahlinkaan teoksissa ole hirviöitä, vaan joukkoon mahtuu mukaan myös ymmärtäväisiä aikuisia kuten *Matildassa* esiintyvä neiti Honey. Samassa teoksessa myös kielletään, että niinkin ilkeä rehtori kuin Trunchbull olisi tavanomainen ilmiö:

”Now most head teachers are chosen because they possess a number of fine qualities. They understand children and they have the children’s best interests at heart. They are sympathetic. They are fair and they are deeply interested in education. Miss Trunchbull possessed none of these qualities and how she ever got her present job was a mystery.” (*Matilda*, 82)

Pahat ja ilkeät aikuiset edustavat sitä vihattua puolta aikuisissa, joka pyrkii rajoittamaan lasten toimia. Ja jotta ero hyvän ja pahan välillä olisi mahdollisimman selkeä, viedään ilkeys teoksissa äärimmäisyyksiin. Henkistä väkivaltaa harjoitetaan ennen kaikkea nimittelemällä heikompia mitä mielikuvituksellisimmilla haukkumanimillä.<sup>32</sup> Tämän lisäksi Dahlin aikuiset kurittavat lapsia myös fyysisesti. James joutuu pilkkomaan puita koko päivän helteisessä auringon paahteessa, ja kun

---

<sup>31</sup> Vuonna 1984 ilmestynyt omaelämäkerrallinen teos *Boy – Tales of Childhood* kertoo Dahlin elämästä englantilaisissa sisäoppilaitoksissa.

<sup>32</sup> Kts. tekstiesimerkki 58.

hän alkaa itkeä, ilkeät tädit päättävät hakata häntä. Dannyn konservatiivinen opettaja Captain Lancaster piiskaa oppilaitaan karttakepillä ja hieman innovatiivisempi rehtori Trunchbull nostelee Matildan koulutovereita hiuksista ja korvista sekä viskoo heitä ulos ikkunasta.

Yhtä ehdotonta kuin joidenkin aikuisten ilkeys on toisten hyvyys. Useissa kirjoissa lapsisankareille löytyykin reilu ja ystävällinen aikuiskumppani. Se, että kumppani on kiltti ei kuitenkaan riitä, vaan hänessä on oltava myös ”kipinää”. Tämä vaatimus konkretisoituu kirjan *Danny the Champion of the World* (206) lopussa olevaan muistutukseen:

”A MESSAGE  
to children who have read this book

When you grow up  
And have children of your own,  
do please remember something important.

A stodgy parent is no fun at all!

What a child wants  
- and deserves -  
is a parent who is

SPARKY!”

Kyseisessä teoksessa juuri Dannyn isä on sellainen kumppani, joka tuo mukavaa kutinaa ja jännitystä poikansa elämään<sup>33</sup>, mutta yleisemmin kipinää vaaditaan myös muilta lapsisankareiden kumppaneiksi hyväksyttäviltä aikuisilta. Vaatimuksen täyttäviä hahmoja Dahlin teoksissa ovat muun muassa norjalainen mummo (*The*

---

<sup>33</sup> Vaikka isän ja pojan lämmin suhde on tämän tarinan keskeisin teema, ei perheinstituutio sellaisenaan Knowlesin ja Malmkjearin mukaan saa tukea tästäkään teoksesta. Tämä johtuu siitä, että perhe on täysin miehinen; Danny ja hänen isänsä ovat asuneet kahden siitä asti kun Dannyn äiti kuoli pojan ollessa kolme kuukautta vanha.

*Witches*), isoisä Joe (*Charlie and the Chocolate Factory* ja *Charlie and the Great Glass Elevator*), Iso Kiltti Jättiläinen (*The BFG*) sekä opettaja Honey (*Matilda*).

Se, että aikuisessa on kipinää, on osoitus siitä, että hän on erikoinen. Näiden aikuisten erikoisuus näkyy myös siinä, että he ovat yleensä tavalla tai toisella myös oman aikuisyhteisönsä hylkimiä. Dannyn salametsästäjäisä rikkoo yhteiskunnan konventioita paitsi laittomalla harrastuksellaan, myös kasvatusmetodeillaan. Samoin tekee noitiin erikoistunut sikaria tuprutteleva norjalainen mummo. Matildan herttainen opettaja Honey on rehtori Trunchbullin ikeen alla hänkin, ja Iso Kiltti Jätti ei kuulu jättiläisten eliittiin, koska on liian pieni ja kiltti. Tämä aikuishahmojen marginaalinen asema omassa yhteisössään on omiaan yhdistämään heitä lapsisankareihin, jotka tietävät, miltä tuntuu olla alistettu.

### **4.3 Kerronnan salaisuus**

Paitsi että Roald Dahlin tarinoiden hahmot ja aihepiirit ovat lasten maailmasta, huomioi hän lapsilukijoita myös kerronnassaan. Osittain tämä tapahtuu tarinoiden kertojan ja yleisön kautta, osittain kielen keinojen avulla. Keskeisellä sijalla on myös kertomusten implisiittisellä tasolla solmittava salaliitto tekijän ja lapsilukijan välillä.

#### **4.3.1 Kertoja ja yleisö**

Luvussa 3.1. esitelty Pekka Tammen luoma malli kertovasta tekstistä<sup>34</sup> jakaa tarinan hierarkkisiin tasoihin, joista alemmilla toimivat kertoja(t) ja yleisö(t) ja ylemmällä implisiittiset tekijä ja lukija. Dahlin teoksissa nämä kaksi tasoa eivät erotu selvästi toisistaan, mutta joiltain osin niitä voidaan kuitenkin tarkastella myös erikseen.

---

<sup>34</sup> Kts. sivu 19.

Dahlin lastenkirjoissa esiintyy kahdenlaisia kertojia. Joko he ovat kaikkítietäviä ulkopuolisia – oletettavasti aikuisia – kertojia<sup>35</sup> tai sitten he ovat lapsinäkökulman omaavia minä-kertojia<sup>36</sup>. Ulkopuolinen kaikkítietävä kertoja on vaikea erottaa implisiittisestä tekijästä, sillä heillä on hyvin samanlainen rooli: molempia tuntuu edustavan hahmo, joka ei ole lapsi, mutta joka on kuitenkin lapsen kanssa samalla tasolla, hänen kanssaan kimpassa. Minä-kertojat puolestaan erottuvat selvästi implisiittisestä tekijästä. Heidän kerrontansa määrittyy taustalla vaikuttavan edellä kuvatun kaltaisen implisiittisen tekijän auktoriteetin kautta.

Kertojat ovat Dahlin tarinoissa tavallisesti helposti havaittavissa: sekä kaikkítietävä ulkopuolinen kertoja että minä-kertoja kuvaavat avoimesti tilanteita ja hahmoja sekä kertaavat ja kommentoivat tapahtumia.<sup>37</sup> Toisaalta kertojan vaikutus ei ole koko ajan yhtä voimakas, sillä se häviää aika ajoin Dahlin paljon käyttämän dialogin taakse. Kuten Golden kirjoittaa (1990, 57-58), kertojan merkitys tekstille on sitä vähäisempi, mitä enemmän dialogia tai muuta raportoinninomaista kuvailua siinä käytetään. Dialogeissa jokainen roolihahmo pääsee esille omana itsenään sen sijaan, että sitä kuvailtaisiin vain kertojan kautta. Esimerkiksi teoksessa *James and the Giant Peach* kertoja kuvailee jättiläiskokoisia hyönteisiä lähinnä ulkonäöltä. Otusten persoonat sen sijaan rakentuvat ennen kaikkea niiden puheiden kautta.

Yleisönä Dahlin tarinoilla ovat lapset. Tästä on osoituksena kertojien tapa huomioida kuulijansa kehityksen ja tietämyksen tasoa ja mukauttaa käyttämänsä kieli heille

---

<sup>35</sup> Teoksissa *James and the Giant Peach*, *Charlie and the Chocolate Factory*, *Charlie and the Great Glass Elevator*, *The BFG*, *Matilda*, *Fantastic Mr Fox*, *The Enormous Crocodile*, *The Twits*, *George's Marvellous Medicine*, *Esio Trot*, *The Minpins* ja *The Vicar of Nibbleswicke*.

<sup>36</sup> Teoksissa *Danny the Champion of the World*, *The Witches*, *The Magic Finger* ja *The Giraffe and the Pelly and Me*.

<sup>37</sup> Muun muassa nämä on nimetty avoimen kertojan tunnuspiirteiksi (Golden 1990, 58-59).

sopivaksi. Usein yleisö ilmaistaan kertojan pohdintojen kautta: kertoja menee lapsen päähän sisään ja yrittää selvittää tämän mieltä kenties askarruttavia kysymyksiä. Tässä ulkopuolinen kertoja pohtii, miten karvanaamaiset miehet selviytyvät normaaleista hygieniatoimistaan:

”So what I want to know is this. How often do all these hairy-faced men wash their faces? Is it only once a week, like us, on Sunday nights? And do they shampoo it? Do they use a hairdryer? Do they rub hair tonic in it to stop their faces from going bald? Do they go to a barber to have their hairy faces cut and trimmed or do they do it themselves in front of the bathroom mirror with nail scissors?” (*The Twits* 1998, 3)

Kysymykset ovat samoja kuin ne, joita kokemattoman lapsen mieleen saattaa nousta. Asiat, joita ei tunneta, herättävät ihmetystä, ja sanomattakin on selvää, että lapsilla tuskin on omakohtaista kokemusta kasvoissa kasvavista karvoista.

Myöskään tieteellisen selityksen sille, kuinka avaruussukkulat pääsevät kiertoradalta takaisin maahan, ei voida olettaa olevan jokaisen lapsen tiedossa. Niipä asia pyritään selittämään sopivasti yksinkertaistaen, tässä herra Wonkan suulla:

”You see, all around our Earth there is a vast envelope of air and gas, and anything hitting *that* at high speed gets red hot. Space capsules are made of special heat-proof metal, and when they make a re-entry, their speeds are reduced right down to about two thousand miles an hour, first by retro-rockets and then by something called “friction”. But even so, they get badly scorched.” (*Charlie and the Great Glass Elevator*, 72-73)

Toisinaan kertojan pohdinnat käsittelevät käytännön- ja luonnontieteellisten kysymysten lisäksi myös syvällisempiä ja abstraktimpia asioita. Vaikeita käsitteitä voi löytyä esimerkiksi tunnemaailmasta. Danny, kirjan *Danny the Champion of the World* (122) päähenkilö ja kertoja, alkaa ymmärtää, kuinka paljon hänen isänsä on

täytynyt kaivata hänen äitiään tämän kuoltua vasta, kun saa kuulla, että hänen äitinsä on ollut paitsi isän vaimo, myös tämän salametsästyskumppani. Rakkaus miehen ja vaimon välillä on vaikeasti ymmärrettävissä, mutta sen Danny voi kuvitella, että metsästyskaverin menettäminen on todella harmittanut isää. Lisäksi Danny pohtii muun muassa sitä, kuinka aidon käytöksen erottaa teennäisestä:

“I was glad my father was an eye-smiler. It meant he never gave me a fake smile because it’s impossible to make your eyes twinkle if you aren’t feeling twinkly yourself. A mouth-smile is different. You can fake a mouth-smile any time you want, simply by moving your lips. I’ve also learned that a real mouth-smile always has an eye-smile to go with it. So watch out, I say, when someone smiles at you with his mouth but his eyes stay the same. It’s sure to be a phony.” (*Danny the Champion of the World*, 9)

Tässä Danny paljastaa omien huomioidensa kautta jotakin olennaista ihmisolemuksesta, mutta siten, että se on myös lapsen ymmärrettävissä.

Lapsiyleisön huomiointia edustaa myös yksityiskohtien kuvailu, sillä yksityiskohdat ovat tekijöitä, joita lapset havainnoivat erityisen tarkasti ja helposti<sup>38</sup>. Tämä taipumus on Dahlin teoksissa huomioitu muun muassa tarinoiden hahmoja esiteltäessä. Tässä on kuvaus Jamesin kahdesta kaameasta tädistä:

”Aunt Sponge was enormously fat and very short. She had small piggy eyes, a sunken mouth and one of those white flabby faces that looked exactly as though it had been boiled. She was like a great white soggy overboiled cabbage. Aunt Spiker, on the other hand, was lean and tall and bony, and she wore steel-rimmed spectacles that fixed on to the end of her nose with a clip. She had a screeching voice and long wet narrow lips, and whenever she got angry or excited, little flecks of spit would come

---

<sup>38</sup> Kts. Ikonen sivulla 25.

shooting out of her mouth as she talked.” (*James and the Giant Peach*, 11-12)

Samalla tavalla ällöttäviin ja konkreettisiin yksityiskohtiin pureutuu kuvaus herra Twitin ruokailutottumuksista ja parrasta:

“Mr. Twit didn’t even bother to open his mouth wide when he ate. As a result (and because he never washed) there were always hundreds of bits of old breakfasts and lunches and suppers sticking to the hairs around his face. They weren’t big bits, mind you, because he used to wipe those off with the back of his hand or on his sleeve while he was eating. But if you looked closely (not that you’d ever want to) you would see tiny little specks of dried-up scrambled eggs stuck to the hairs, and spinach and tomato ketchup and fishsticks and minced chicken livers and all the other disgusting things Mr. Twit liked to eat. [...] What I’m trying to tell you is that Mr. Twit was a foul and smelly old man.” (*Twits*, 6-7)

Lapsia edellisen kaltaisissa kuvauksissa viihdyttää ennen kaikkea elävä kieli. Kuvailevat sanat piirtävät konkreettisen näkymän tarinoiden hahmoista, mikä visuaalisuudessaan aktivoi lukijan mielikuvitusta. Tämä on tarpeen myös siksi, että monet sanat ovat niin erikoisia, että ne tuskin kuuluvat lasten aktiiviseen sanavarastoon. Esimerkiksi edellisen esimerkin sanat *piggy*, *sunken*, *flabby* avautuvat lukijalle kenties vain siksi, että ne on johdettu jostakin tutuista sanoista (*pig*, *to sink*) tai koska niiden onomatopoeettinen luonne kertoo mistä on kyse (*flabby*).

Yleisesti ottaen Dahlin teosten lapsiyleisöt ovat esillä yhtä avoimesti kuin niiden kertojatkin. Toisin kuin kertojen kohdalla yleisön läsnäolo korostuu usein juuri silloin kun Dahl käyttää dialogia. Se voi toimia yleisöä suoraan aktivoivana elementtinä. Tässä ulkopuolinen kertoja esittelee Charlien lukijoille:

”This is Charlie.

How d’you do? And how d’you do? And how d’you do again?

He is pleased to meet you.” (*Charlie and the Chocolate Factory*, 3)

Lukijan eli yleisön odotetaan vastaavan Charlien tervehdykseen. Samaan tyyliin yleisöä aktivoidaan, kun taikasormen omaava tyttö suostuu korjaamaan Williamin ikää saatuaan kirjoittamattoman huomautuksen yleisöltä:

“I am a girl and I am eight years old.

Philip is also eight years old.

William is three years older. He is ten.

What?

Oh, all right then.

He is eleven.” (*The Magic Finger*, 7)

Rivien välistä kuulee helposti yleisön esittämän vastalauseen siitä, kuinka William ei voi olla kymmenen vanha, jos hän on kolme vuotta kahdeksanvuotiasta veljeään vanhempi.

Vaikka lapsiyleisö on tavallaan helppo erottaa tekstistä, sekoittuu se kuitenkin myös implisiittisen lapsilukijan kanssa, sillä monissa kohdin yleisöksi nimetään nimen omaan teoksen lukijat. Yleisöön viitataan lukijana esimerkiksi sivun 50 esimerkissä, jossa lukijoita kehoitetaan myöhemmin, sitten kun heillä on omia lapsia, muistamaan, kuinka tärkeää aikuisen on olla ”kipinöivä”. Suoraan yleisöä puhutellaan lukijoina myös teosten *The BFG* ja *James and the Giant Peach* lopussa, jossa juuri päättyneen kirjan kerrotaan olevan päähenkilön kirjoittama.

”And because so many of them [children] were always begging him to tell and tell again the story of his adventures on the peach, he thought it would be nice if one day he sat down and wrote it as a book.

So he did.

And *this* is what you have just finished reading.” (*James and the Giant Peach*, 156)



Yleisön ja implisiittisen lapsilukijan erot hämärtyvät, sillä molemmille oletetaan samanlainen kehityksen taso, samanlainen lukijakompetenssi.

#### 4.3.2 Kielen keinot

Myös Dahlin kertojien ja hahmojen käyttämä kieli vie tarinan lähelle implisiittistä lapsilukijaansa. Rakenteellisesti teksti on melko yksinkertaista ja selkeää. Helpointa kieli on silloin, kun kertojana on lapsi. Esimerkiksi kirjan *The Magic Finger* minäkertojan kerronta on hyvin lapsenomaista: lauseet ovat lyhyitä ja sanat helppoja:

”The farm next to ours is owned by Mr and Mrs Gregg. The Greggs have two children, both of them boys. Their names are Philip and William. Sometimes I go over to their farm to play with them.” (*The Magic Finger*, 7).

Kaiken kaikkiaan Dahlin kieli saattaa kuitenkin olla varsin hankalaa aloittelevalle lukijalle, sillä monissa muissa teoksissa erityisesti sanaston monipuolisuus ja kekseliäisyys asettavat haasteita nuorelle lukijalle. Yksi Dahlin kieleen kuuluvista tunnusmerkeistä on uudissanojen suuri määrä. Erityisesti hän käyttää itse keksimiään sanoja nimetessään tarinoissa esiintyviä erikoisempia hahmoja. Pikku Billyn äiti on kertonut pojalleen, että läheisessä metsässä elää vaarallisia petoja. Whangdoodle, Honrswogler, Snozzwangler ja Vermicious Knid ovat kaikki hurjia, mutta pahin on Bloodsucking Toothplucking Stonechuckling Spittler (*Minpins*, 7).<sup>39</sup> Samoin Dahlin käyttämät haukkumanimet ovat varsin innovatiivisia. Niissä puututaan ennen kaikkea vastapuolen älyn puutteeseen ja mitättömään olemukseen. Elävyyttä haukkumanimet

---

<sup>39</sup> Samantyylistä uudissanastoa edustavat Dahlin makeisille keksimät nimitykset. Kts. tekstiesimerkki sivulla 45.

saavat eläinrinnastuksista. Näin esimerkiksi rehtori Trunchbull karjuu Rupertille, joka ei tiennyt, mitä on kaksi kertaa seitsemän:

”You ignorant little slug!” the Trunchbull bellowed. “You witless weed! You empty-headed hamster! You stupid glob of glue!” (*Matilda*, 148)

Uudissanat ja innovatiivinen kieli ovat johtaneet edelleen kokonaisten erikoisten puheenparsien kehittelyyn. Ikosen (1986, 29-31) mukaan erityisesti noin kymmenenvuotiaat lapset harrastavat yleismaailmallisesti sala- ja leikkikieliä. Näihin kuuluu esimerkiksi Ison Kiltin Jättiläisen käyttämä kummallinen, mutta hauska kieli:

”I cannot possibly allow *anyone*, even little girls, to be SEEING me and staying home. The first thing you would be doing, you would be scuddling around yodelling the news that you were actually SEEING a giant, and then a great giant-hunt, a mighty giant look-see, would be starting up all over the world, with the human beans all rummaging for the great giant you saw and getting wildly excited. People would be coming rushing and bushing after me with goodness knows what and they would be catching me and locking me into a cage to be stared at. They would be putting me into the zoo or the bunkumhouse with all those squiggling hippodumplings and cracadowndillies.” (*BFG*, 31)

Tällainen Ison Kiltin Jätin harjoittama kielioppiin ja hassuihin sanoihin perustuva kokonaisvaltainen kielellinen leikkittely kuuluu Lewis Carrollin *Liisa ihmeemaassa* -kirjojen aloittamaan nonsense-perinteeseen. Wim Tigges (Saukkola 1997, 38) on sanonut nonsensella olevan neljä keskeistä elementtiä: merkityksen läsnä- ja poissaolon ongelma, peliä muistuttava esitystapa, tunteiden puuttuminen ja muuta kirjallisuutta voimakkaampi sitoutuminen verbaalisuuteen. Saukkola (1997, 37) puolestaan määrittelee nonsensin tyyliksi, joka soveltaa kielioppisääntöjä paradoksaalisella ja parodisella tavalla ja käyttää kielessä jo olemassa olevia mahdollisuuksia uudenlaisten sanojen muodostamiseksi.

Kaikki edelliset elementit ovat läsnä myös teoksessa *The BFG*. Iso Kiltti Jätti rikoo kielioppisääntöjä erityisesti verbimuotojen kohdalla. Hänen käyttämänsä sanat ovat yhdistelmiä tutuista elementeistä, joilla uudessa muodossaan sekä on että ei ole merkitystä. Lisäksi tarina etenee kuin peli, jonka voittajaksi selviävät kaikki ne, joihin tunne-elämältään hieman erikoisten jättiläisten verbaalinen ilottelu vetoaa.

Myös Mahtavalla Ylinoidalla on omalaatuinen puhetapa. Hänen kieltään värittää jokin vieraskielinen aksentti:

”You blithering bumpkin!” screeched The Grand High Witch. “You brrrainless bogvumper! Are you not rrrree-alising that if you are going rrrround poisoning little children you vill be caught in five minutes flat? Never in my life am I hearing such a boshvolloping suggestion coming from a vitch!” [...] “If such a tomfiddling idea is all you can come up vith, [...] then it is no vunder Inkland is still svorming vith rrrotten little children!” (*The Withches*, 80-81)

Tarinan kertoja huomaa, että noidalla on vaikeuksia ennen kaikkea w- ja r-kirjainten ääntämisen kanssa. Erityisesti jälkimmäiset noita lausuu hyvin omituisesti: ”She would roll it round and round her mouth like a piece of hot pork crackling before spitting it out.” (*The Withches*, 69). Yhdessä nämä erikoisuudet saavat noidan puheen kuulostamaan sekä pelottavalta että hieman huvittavalta.

Myös Dahlin kielen skatologiset elementit ovat lapsiyleisöön vetoavaa hauskuutta. Esimerkiksi noitien mielestä lapset haisevat koiran jätöksille (*dogs droppings*), ja useammassa kuin yhdessä teoksessa vilkkuu paljaita pakaroita. Erityisen hyvä esimerkki alapäähuumorista on jättiläisten ilmavaivoja aiheuttava herkkujuoma (*froboscottle*):

”Us giants is making whizzpoppers all the time! Whizzpopping is a sign of happiness. It is music in our ears! You surely is not telling me that a little Whizzpopping is forbidden among human beans?”

‘It is considered extremely rude,’ Sophie said. [...]

‘Redunculous!’ said the BFG. ‘If everyone is making whizzpoppers, then why not talk about it? We is now having a swiggle of this delicious frobscottle and you will see the happy result.’ The BFG shook the bottle vigorously. The pale green stuff fizzed and bubbled. He removed the cork and took a tremendous gurgling swig.

‘It’s glummy!’ he cried. ‘I love it!’

For a few moments the Big Friendly Giant stood quite still, and a look of absolute extacy began to spread over his long wrinkly face. Then suddenly the heavens opened and he let fly with a series of the loudest and rudest noises Sophie had ever heard in her life.” (*The BFG*, 67-68)

Myöhemmin Ison Kiltin Jätin vaatimus saada herkkujuomaansa myös kuningattaren tarjoamalla aamiaisella aiheuttaa hankalan tilanteen. Kuningatar luulee jättiläisen haluavan musisoida ja kehottaa tätä ryhtymään tuumasta toimeen. Sen jättiläinen tekeekin. Ensi järkytyksestä toivuttuaan kuningattar hymyilee, mutta sanoo kuitenkin pitävänsä skotlantilaisten tapaa soittaa säkkipilliä aterian päätteeksi parempana.

Tietynlaista juuri lukemaan oppineisiin lapsiin vetoavaa uudiskieltä ovat myös Dahlin usein käyttämät sanamuunnokset. Tyypillinen esimerkki tästä on teoksen *Esio Trot* nimi. Kun se luetaan lopusta alkuun, nimi on Tortoise. Kirja kertookin, siitä, kuinka kilpikonnat nurinkurisuudessaan ymmärtävät vain takaperin puhuttua kieltä. Samaa ideaa käytetään kirjassa *The Vicar of Nibbleswicke*. Siinä nuori pastori Lee hermostuneena uudesta virastaan sairastuu outoon tautiin, jonka seurauksena hän sanoo osan sanoista huomaamattaan takaperin. Tämä aiheuttaa hankalia ja hauskojakin tilanteita – joissa niissäkin alapäähuumori on keskeisellä sijalla:

”Matters came to a head on the following day when Reverend Lee met a small group of women who he was supposed to be preparing for their First Communion.

‘The only thing I’m not sure about,’ said Mrs Purgativa, ‘is whether you are supposed actually to *drink* the wine when the chalice is offered to you. If so, how much should one drink? What I mean is, should it be a good gulp or just a little sip?’

‘Dear lady,’ cried the vicar, ‘you must never plug it! If everyone were to plug it the cup would be empty after about four goes and the rest of you wouldn’t get any at all! What you must do is *pis*. *Pis* gently. All of you, all the way along the rail must *pis*, *pis*, *pis*. Do you understand what I mean?’” (*The Vicar of Nibbleswicke*, 26-27)

Tässä sana *gulp* (kulauttaa) kääntyy sanaksi *plug* (sulkea, tukkia) ja sana *sip* (siemaista) kääntyy sanaksi *pis* (pissata). Niinpä pastori korostaa, etteivät rouvat saa ehtoolliselle tullessaan missään nimessä sulkea sitä. Sen sijaan heidän tulee pissata varoen. Alttarilla ollessa jokaisen tulee vuorollaan pissiä, pissiä, pissiä.

### 4.3.3 Implisiittinen salaliitto

Riippumatta siitä, kenen suulla tarinaa kulloinkin kerrotaan, millaiselle yleisölle puhutaan tai millaista kieltä käytetään, Dahlin lastenkirjojen implisiittinen tekijä ja lapsilukija ovat kaikissa teoksissa samanlaisia. Dahlin tekstien merkittävin kumppanuussuhde solmitaan implisiittisen tekijän ja implisiittisen lukijan välillä.

Vaikka implisiittisellä lapsilukijalla tuskin on kokemuksia sellaisista ehdottoman pahoista tai ehdottoman hyvistä aikuisista, joita Dahlin tarinoissa esiintyy, osaa implisiittinen tekijä esittää asiansa niin, että lukijan on kaikesta huolimatta mahdollista samaistua kerrottuun tarinaan. Jokainen lapsi on joskus ollut tilanteessa, jossa on omasta mielestään kärsinyt vääryyttä. Dahlin kirjoissa implisiittisen tekijän

ja implisiittisen lapsilukijan välille syntyy salaliitto, jonka kautta lasten on mahdollista saada hyvitystä kaikista kärsimistään vääryyksistä.

Olenlaisin salaliiton mahdollistava tekijä piilee Dahlin tavassa yhdistää todellisuutta ja fantasiaa toisiinsa. Knowlesin ja Malmkjaerin näkemyksen mukaan (1991, 225-226) Dahl yhdistää nämä kaksi genreä sijoittamalla realistisia elementtejä satumaiseen ympäristöön. Näin Dahlin onnistuu ensinnäkin tehdä todellisuuden ja fantasian välisestä rajasta epäselvä. Toiseksi hänen onnistuu luoda fiktiivinen tässä- ja-nyt -maailma, johon hänen luomiensa roolihahmojen on mahdollista paeta ja jossa he vihdoin vapautuvat aikuisten kontrollista.

Sekä Jane Yolenin että Perry Nodelmanin mukaan (*Only Connect* 1996, 165, 176-178) hyvä fantasia syntyy silloin, kun tarinan implisiittinen tekijä itse uskoo tarinaansa. Hänen tulee tuntea luomansa maailma niin hyvin, ettei ole epävarma sen olemassaolosta tai yllätynyt sen omituisuuksista. Elleivät nämä ehdot täyty, välittyy implisiittisen tekijän skeptisyys lukijoille ja vieroittaa nämä. Nodelman lisää vielä, että tapauksissa, joissa tarina liikkuu todellisuuden ja fantasian välillä - kuten Dahlin tapauksessa - tekijän on oltava yhtä sinut molempien maailmojen kanssa. Hän ei saa olla yllätynyt maailmojen välisestä yhteydestä, vaikka tarinan henkilöt sitä olisivatkin.

Sen lisäksi, että implisiittisen tekijän on itse uskottava tarinaansa, on hänen Nodelmanin mukaan (Ibid. 177) myös luotettava lukijoihinsa. Hänen on oletettava, että he tuntevat fantasiamaailman entuudestaan, ja keskittyttävä yksinomaan tarinan kertomiseen tarinana. Lastenkirjallisuudessa paras fantasia syntyykin Nodelmanin mukaan silloin, kun tekijä uskoo luomansa maailman olevan sellainen, minä implisiittinen lapsilukija todellisen maailman näkee. Tällöin implisiittinen lukija on

mukana juonessa ja lukee tarinaa, kuin tuntisi sen kuvaileman fantastisen maailman; myös lukijan on haluttava kuulla tarina tarinan itsensä vuoksi. Vasta kun molemmat osapuolet, sekä implisiittinen tekijä että implisiittinen lukija, täyttävät heille asetetut vaatimukset, voi fantasia toimia.

“Only by ignoring the fact that it is fantastic, by pretending to be a true story about a real world shared by the characters in the story, the story teller, and the people who hear the story, can a fantasy establish its credibility and work its magic on those who actually hear it.” (Ibid. 177)

Tämä lainaus Nodelmanilta kertoo selvin sanoin, kuinka salaliitto implisiittisen tekijän ja implisiittisen lukijan välillä syntyy. Syy sille, miksi salaliitto Dahlin tekstien kohdalla syntyy vain implisiittisen lapsilukijan kanssa, on se, että tarinoiden fantasia antaa vallan juuri lapsille. Tamora Pierce (1996, 181-182) kirjoittaa, että tärkeintä fantasiassa on sen tasa-arvoistava voima:

”Fantasy, more than any other genre, is a literature of empowerment. In the real world, kids have little say. [...] In fantasy, however short, fat, unbeautiful, weak, dreamy, or unlearned individuals may be, they find a realm in which those things are negated by strength.”

Dahlin kirjoissa tämä voima paisuu täysiin mittoihinsa ja nostaa lapset vallanjaossa aikuisten rinnalle, toisinaan jopa heidän ohitse.

Kaiken kaikkiaan aikuinen-lapsi-vastakkainasettelun ja sen synnyttämän implisiittisen tason salaliiton merkitystä tuskin voi korostaa liikaa. Monet – kirjailija itse mukaan lukien (Honan 1990) – uskovatkin Dahlin tekstien huiman suosion piilevän juuri näissä seikoissa.

”Dahl puts himself in league with an implied child reader against the inevitable disgust of grown-ups. He is frequently seen as a subversive

writer; if he is so, it is not because the values his stories endorse are subversive, but because he ranges himself, not merely, with children, but with children against adults. [...] There can be little doubt that Dahl's willingness to acknowledge the existence of his childreaders and to do so by playing the game of joining them has played a part in his popularity with children." (Wall 1991, 193-194)



## 5 LAIMINLYÖTY AIKUINEN?

Koska Dahl kirjoittaa ennen kaikkea implisiittistä lapsilukijaa ajatellen, jää implisiittinen aikuislukija väistämättäkin paitsioon. Hänelle ei anneta valmiita helppoja rooleja, joihin samaistua, häntä ei suoraan huomioida kerronnassa eikä elämän suuria asioita tarkastella hänen näkökulmastaan lainkaan. Oikeastaan implisiittisen aikuislukijan rooli Dahlin teoksissa tuntuu aluksi niin marginaaliselta, että moni saattaa ajatella, ettei implisiittistä aikuislukijaa ole lainkaan.<sup>40</sup> Todellisuudessa implisiittisen aikuislukijan rooli on kuitenkin erittäin tärkeä. Dahlilla on paljon sanottavaa myös aikuisille.

Implisiittisen aikuislukijan roolin omaksuminen alkaa siitä huomiosta, että hän on implisiittisen kirjailijan ja implisiittisen lapsilukijan solmiman salaliiton ulkopuolella. Jos aikuislukijan onnistuu kuitenkin alistua ulkopuoliseen asemaansa ja lukea tarinaa sellaisena kuin se on, ilman ennakkoluuloja ja vastarintaa, alkaa myös hän nauttia teoksesta.<sup>41</sup> Kiehtoviksi Dahlin tekstit muuttuvat, kun aikuislukija ymmärtää niiden suhteen lastenkirjallisuuden traditioon. Keskeistä niissä näet on Dahlin tapa rikkoa ja muokata uudelleen lastenkirjallisuuden konventioita.

### 5.1 Perinteet punnitaan uudelleen

Tavallisesti ajatellaan, että kirjallisuuden tulee antaa lapselle kasvattavia esimerkkejä ja olla moraalisesti kouluttavaa. Aiheiden tulee olla hauskoja ja onnellisia, eikä niissä saa olla lasta pelottavia teemoja. Liian syvälliseksikään teksti ei saa mennä. Roald

---

<sup>40</sup> Tämä on esimerkiksi Barbara Wallin näkemys. (Kts. luku 3.4.)

<sup>41</sup> Kuten edellisessä luvussa kerroin, osa Dahlin fantastista maailmaa on, että siellä lapsille annetaan valta. Ja jotta fantasia voisi toimia on lukijan, myös aikuislukijan, osattava ottaa tämä maailma omakseen.

Dahl ammentaa näistä lastenkirjallisuuden perinteistä, muttei myönnä niille olemassaolon oikeutusta sellaisenaan. Hän tarttuu tuttuihin asetelmiin ja elementteihin, mutta esittää ne uudessa valossa, toisinaan jopa kääntää ne täysin pääläelleen.

Lähtökohdiltaan Dahlin lastenkirjallisuus ei poikkea totutusta millään tavalla. Rakenteellisesti tarinoiden kivijalkana toimivat selkeät vastakohta-asetelmat: hyvä ja paha, musta ja valkoinen. Aluksi pahalla on valta, mutta lopulta hyvä voittaa aina. Pahuuteen ruumiillistuu tavallisesti rumuus ja fyysinen voima, hyvyyteen kauneus ja älykkyys. Tarinoista löytyy myös opetuksia ja elämänohjeita. Uudenlainen lastenkirjallinen perinne syntyykin vasta Dahlin tavasta edetä näitä lähtökohtia hyväksi käyttäen.

### **5.1.1 Vastakohta-asetelmat**

Vastakohtaisuutta esiintyy Dahlin teoksissa kaikilla tasoilla. Se leimaa tarinoita niin kielen, roolijaon kuin juonenkin osalta. Merkittävimmät vastavoimat, jotka ottavat yhteen Dahlin teksteissä, ovat hyvä ja paha. Asetelma on hyvin mustavalkoinen: hyvä on aina ehdottoman hyvää ja paha ehdottoman pahaa. Tämä heijastuu myös tekstien moraalisiin: pahojen tekojen kostaminen on sallittua ja oikeita ratkaisuja on vain yksi. Jeremy Treglown (1994, 217) kirjoittaa Dahlin omaelämäkerrassa:

“Dahl’s moral universe was one in which there could be no question without an answer, no battle without victory, no irresoluble complexity. This was true of his writing also.”

Mullistavaa Dahlin mustavalkoisuudessa on hänen tapansa korottaa niin hyvä kuin pahakin kymmenenteen potenssiin. Näin vastakohtat korostuvat entisestään ja

syntyy voimakas kontrasti. Tässä on esimerkki siitä, kuinka Dahl tekee kahdesta aikuisesta, hyvästä ja pahasta, täysin toistensa vastakohtat:

“Miss Jenifer Honey was a mild and quiet person who never raised her voice and was seldom seen to smile, but there’s no doubt she possessed that rare gift for being adored by every small child under her care. [...] She had a lovely pale oval madonna face with blue eyes and her hair was light-brown. Her body was so slim and fragile one got the feeling that if she fell over she would smash into a thousand pieces, like a porcelain figure. [...] Miss Trunchbull, the Headmistress, was something else all together. She was a gigantic holy terror, a fierce tyrannical monster who frightened the life out of the pupils and teachers alike. [...] She had once been an athlete, and even now the muscles were still clearly in evidence. You could see them in the bull-neck, in the big shoulders, in the thick arms, in the sinewy wrists and in the powerful legs. [...] Her face, I’m afraid, was neither a thing of beauty nor a joy for ever. She had an obstinate chin, a cruel mouth and small arrogant eyes. And as for her clothes... they were, to say the least, extremely odd. [...] She looked, in short, more like a rather eccentric and bloodthirsty follower of the stag-hounds than the headmistress of a nice school for children.” (*Matilda*, 66-67, 82-83)

Dahl ei siis häpeä sanoa suoraan, että sekä hyvä että paha todella näyttävät siltä mitä ovat.

”If a person has ugly thoughts, it begins to show on the face. And when that person has ugly thoughts every day, every week, every year, the face gets uglier and uglier until it gets so ugly you can hardly bear to look at it. A person who has good thoughts cannot ever be ugly. You can have a wonky nose and a crooked mouth and a double chin and stick-out teeth, but if you have good thoughts they will shine out of your face like sunbeams and you will always look lovely.” (*Twits*, 9)

Hyvän ja pahan vastakohtat rakentuvat myös muutoin kuin henkilöhahmojen olemusta kuvailemalla. Tutkijat Murray Knowles ja Kirsten Malmkjaer, jotka

kirjassaan *Language and Control in Children's Literature* tarkastelevat ideologioiden ja asenteiden välittymistä kielen kautta, ovat huomanneet esimerkiksi neiti Honeyn ja rehtori Trunchbullin yhteydessä käytettävien verbien olevan hyvin erilaisia. Edellisen kohdalla verbit *ask, cry, look, pause, think, hear* ja *say* ovat tavallisimpia, kun jälkimmäinen taas toimii muun muassa verbien *shout, cry, bark, bellow, roar, snort, scream* ja *snap* kautta. (1996, 139-140)

Yksi tavallisimmista hyvän ja pahan välisistä konkretisaatioista Dahlin teksteissä on lapsi-aikuinen-vastakkainasettelu. Tämä asetelma sinänsä ei ole uusi, mutta Dahl on nostanut myös sen teoksissaan aivan uudelle tasolle; aikuiset, myös omat vanhemmat tai isovanhemmat, voivat olla pahoja, ja myös heitä kohtaa kurja kohtalo, jos he sorsivat lapsia.<sup>42</sup> Lisäksi aikuiset edustavat Dahlin kirjoissa usein yhteiskunnan valtaa ja epäoikeudenmukaisuutta.

### 5.1.2 Onnellinen loppu

Tietynlaista vastakkainasettelua edustavat myös Dahlin tarinoiden loppuratkaisut, sillä paha saa usein kokea saman kohtalon, jota itse oli kaavaillut tarinan sankareiden päälle menoksi. Vanha periaate silmä silmästä ja hammas hampaasta on voimissaan. Niinpä esimerkiksi teoksessa *The Witches* noitajoukko, joka suunnitteli muuttavansa kaikki englantilaislapset hiiriksi, saakin itse kokea muodonmuutoksen. Kirjassa *The Magic Finger* Greggin perhe muuttuu taikuuden johdosta linnuiksi ja linnut puolestaan ihmisiksi, jolloin Greggit saavat itse kokea, miltä tuntuu elää puun latvassa, etsiä ruokaa ympäröivästä luonnosta ja joutua varomaan pyssyjen kanssa lintuja jahtaavia ihmisiä.

---

<sup>42</sup> Aikuisen ja lapsen kaksijakoista suhdetta Dahlin teoksissa on käsitelty tarkemmin luvussa 4.2.4.

Erityisen konkreettisenä asioiden kääntäminen päälle esittäytyy teoksessa *Twits*, jossa herra Twitin suuri haave on omistaa maailman ensimmäinen Suuri nurinkurinen apinasirkus:

”This meant that the monkeys had to do everything upside down. They had to dance upside down (on their hands with their feet in the air). They had to play football upside down. They had to balance on top of each other upside down, with Muggle-Wump at the bottom and the smallest baby monkey at the very top. They even had to eat and drink upside down and that is not an easy thing to do because the food and water has to go *up* your throat instead of down it.” (*Twits* 39-40)

Myös tässä tapauksessa Twitsit saavat maistaa omaa lääketään, sillä kun apinat pääsevät vapaaksi, liimaavat he pariskunnan poissa ollessa kaikki heidän huonekalunsa ylösalaisin huoneen kattoon. Ja typerät Twitsit menevät lankaan:

”*Look!*” screamed Mrs. Twit. “*That’s the floor! The floor is up there! This is the ceiling! We are standing on the ceiling!*”

“We’re UPSIDE DOWN!” gasped Mr. Twit. “We must be upside down. We are standing on the ceiling looking down at the floor!”

“Oh help!” screamed Mrs Twit. “Help help help! I’m beginning to feel giddy!”

“So am I! So am I!” cried Mr Twit. I don’t like this one little bit!”

“We’re upside down and all the blood’s going to my head!” screamed Mrs. Twit. If we don’t do something quickly, I shall die, I know I will!”

“I’ve got it!” cried Mr. Twit. “I know what we’ll do! *We’ll stand on our heads, then anyway we’ll be the right way up!*” (*Twits* 70-71)

Dahlin käsitys onnellisesta lopusta pitääkin sisällään paitsi tarinan sankarin onnellisuuden, myös pahantekijän onnettomuuden. Toisinaan loppuratkaisu on jokseenkin helläkätinen: paha saa kärsiä tekojensa seuraukset, mutta hänen kohtalonsa on kuitenkin inhimillinen. Näin käy esimerkiksi *Matildassa*, jossa julma rehtoritar Trunchbull vain ottaa ja lähtee luovuttaen talonsa ja rahansa neiti Honeylle,

jolle ne oikeuden mukaan kuuluvat, sekä teoksessa *Danny the Champion of the World*, jossa tarinan ketku, herra Hazell, saa kärsiä vain suuren metsästyspäivänsä epäonnistumisesta sekä autonsa kiiltävän maalipinnan naarmuttumisesta. Greggin perhe kirjassa *The Magic Finger* puolestaan saa uuden mahdollisuuden: linnut lupaavat olla ampumatta perhettä jos nämä lupaavat, etteivät koskaan enää ammu lintuja.

Usein Dahl ei kuitenkaan tyydy näin kesyyn ratkaisuun, vaan menee tässäkin asiassa totuttua pidemmälle; Dahlin teokset saattavat päättyä hyvin radikaalilla, jopa järkyttävällä tavalla. Esimerkiksi teoksessa *George's Marvellous Medicine* Georgen mummon ilkeys saadaan pois päiväjärjestyksestä kutistamalla mummo niin pieneksi, ettei tätä lopulta enää ole olemassa. Yhtä kaamea on Twitsin pariskunnan kohtalo, sillä he saavat päällään seistessään ”hirvittävät kutistukset”, joiden seurauksena molemmat katoavat niin, että jäljelle jää vain kaksi vaatekasaa. Hentomielisyys puuttuu myös kirjan *The Witches* lopusta, sillä tarinan päähenkilö todellakin jää hiireksi. Vastalääkettä noitien myrkylle ei ole, vaikka konservatiivisempi lukija sellaista kenties odottaisi.<sup>43</sup>

Oleennaista Dahlin loppuratkaisuissa onkin se, että hän katsoo asioita hieman erilaisesta näkökulmasta kuin mihin lastenkirjallisuudessa on totuttu. Dahl ei näe mitään syytä, miksi pikkupoika olisi onnellisempi pojan kuin hiiren ruumissa.

”My darling,” she said at last, ”are you quite sure you don’t mind being a mouse for the rest of your life?”

“I don’t mind at all,” I said. “It doesn’t matter who you are or what you look like so long as somebody loves you.” (*The Witches*, 197)

---

<sup>43</sup> Disney-yhtiöiden tuottamassa elokuvaversiossa *The Witches* kirjan päähenkilö muuttuu lopussa takaisin pikkupojaksi.

Sama filosofia pätee Matildaan, joka - vaikka jääkin vanhempiensa hylkäämäksi - löytää uuden onnen ymmärtäväisen opettajansa neiti Honeyn kanssa.

Erityisen ilmeinen Dahlin totutusta poikkeava näkökulma on hänen kirjoittamissaan versioissa tutuista klassikkosaduista. Niissä sankarit ja sankarittaret esitetään uudessa valossa, hahmoina, joilla heilläkin on omat luonteen heikkoutensa. Esimerkiksi Tuhkimo on kateellinen onnenonkija, joka huomattuaan prinssin olevan pinnallinen ja väkivaltainen ymmärtää oman typeryytensä ja päättääkin kuninkaallisen sijasta tyytyä yksinkertaiseen hillonvalmistajaan. Lumikin seitsemän pikku miestä ovat pelihimoisia jockeyta, joiden krooninen rahapula korjaantuu vasta kun Tuhkimo varastaa äitipuolensa ravivoittajia ennustavan taikapeilin. Kultakutri puolestaan on pahimman luokan rikollinen: hän tunkeutuu luvatta vieraaseen taloon, varastaa kulhollisen puuroa, rikkoo tuolin ja sotkee paikat likaisilla kengillään. Kertojasta onkin käsittämätöntä, että moisen ryövärin annetaan juosta vapaalla jalalla:

”A judge would say without a blink,  
‘Ten years hard labour in the clink!’  
But in the book, as you will see,  
The little beast gets off scot-free,  
While tiny children near and far  
Shout, ‘Goody-good! Hooray! Hurrah!’  
’Poor darling goldilocks!’ they say,  
‘Thank goodness that she got away!’  
Myself, I think I’d rather send  
Young Goldie to a sticky end.” (*Revolting Rhymes*, 34)

### 5.1.3 Opettavaisuus

Vastakohtaisuuksien ja ehdottomien asetelmien varaan rakentuvat myös Dahlin tarinoiden opetukset. Tarinoiden opettavaisuus näet perustuu tavallisesti siihen

mustavalkoiseen filosofiaan, jonka mukaan jokainen joutuu maksamaan omasta typeryydestään. Samoin kuin yllättävällä tavalla onnelliset loppuratkaisut myös opetukset ja elämänviisaudet värittyvät Dahlin ottaessa niihin totutusta poikkeavan näkökulman. Tavallisesti se, joka opetusta vastaan rikkoo, tekee niin täydellisesti ja saa myös kärsiä täydellisen ikävät seuraukset.

Typerän tempuin tekee esimerkiksi tyttö nimeltä Goldie, joka syö ummetuksesta kärsivän mummonsa laksatiivit:

”And there, her little greedy eyes  
See pills of every shape and size,  
Such fascinating colours too –  
Some green, some pink, some brown, some blue  
‘All right,’ she says ‘let’s try the brown.’  
She takes one pill and gulps it down.  
‘Yum-yum!’ she cries. ‘Hooray! What fun!  
They’re chocolate-coated every one!’  
She gobbles five, she gobbles ten,  
She stops her gobbling only when  
The last pill’s gone. There are no more.  
Slowly she rises from the floor.  
She stops. She hiccups. Dear, oh dear,  
She starts to feel a little queer.”  
(Charlie and the Great Glass Elevator, 142)

Goldie selviää koitoksesta hengissä mutta saa kärsiä typeryydestään lopun ikäänsä:

”She’d taken such a massive pill  
Of this unpleasant kind of pill,  
It got into her blood and bones,  
It messed up all her chromosomes,  
It made her constantly upset,  
And she could never really get  
The beastly stuff to go away.



And so the girl was forced to stay  
For seven hours every day  
Within the everlasting gloom  
Of what we call The Ladies Room.” (Ibid. 145)

Lääkkeiden värinkäytöstä varoittaa myös *George’s Marvellous Medicine*. Sekoittaessaan uutta lääkettä mummolleen, George päättää jättää lääkekaapin antimet pois, sillä hän on luvannut vanhemmilleen olla koskematta niihin:

”In the bathroom, he gazed longingly at the famous and dreaded medicine cupboard. But he didn’t go near it. It was the only thing in the entire house he was forbidden to touch. He had made solemn promises to his parents about this, and he wasn’t going to break them.” (*George’s Marvellous Medicine*, 15)

Toinen opetus, joka esiintyy useammassa kuin yhdessä Dahlin teoksessa on, että television katselu tyhmistää. Esimerkiksi nuori television orja Mike on ehdottomasti menetetty tapaus:

”Can’t you fools see I’m watching television?” he said angrily, “I wish you wouldn’t interrupt!” The nine-year-old boy was seated before an enormous television set, with his eyes glued to the screen, and he was watching a film in which one bunch of gangsters was shooting up another bunch of gangsters with machine guns. [...] “Quiet!” he shouted, when someone tried to ask him a question. ”Didn’t I *tell* you not to interrupt! This show’s an absolute whiz-banger! It’s terrific! I watch it every day. I watch all of them every day, even the crummy ones, where there’s no shooting. I like the gangsters best. They’re terrific, those gangsters! Especially when they start pumping each other full of lead, or flashing the old stilettos, or giving each other the one-two-three with their knuckle-dusters! Oh boy, what wouldn’t I give to be doing that myself! It’s the *life*, I tell you! It’s terrific!” (*Charlie and the Chocolate Factory*, 33-34)

Tarinan lopussa Mike saakin ansionsa mukaan: ensin hän joutuu herra Wonkan ihmetelelevision kutistamaksi, sitten tämän purukuminventytyskoneen venyttämäksi.

Luonteenpiirteiden osalta Dahl korostaa, että ahneus ja itsekkyyys eivät kannata. Bruce Boggrotter, joka varasti salaa palan rehtori Trunchbullille tarkoitetusta kakusta, joutuu rangaistukseksi pistelemään kokonaisen valtavan suklaakakun kaikkien muiden oppilaiden edessä. (*Matilda*) Lihava Augustus Gloop puristuu pienemmäksi Wonkan makeistehtaan suklaaputkessa, jonne hän joutuu ahnehdittuaan liikaa suklaata suklaajoesta. Vanhempiensa hemmottelema Veruca Salt puolestaan yllättyy huomattessaan, että Wonkan tehtaassa hän ei voikaan saada kaikkea haluamaansa; sekä hän että hänen vanhempansa (jotka lopultakin ovat syyppäitä hemmotteluun) lähtevät kotiin haisevina ja roskien peitossa putkahdettuaan ulos makeistehtaasta roskakuilun kautta. (*Charlie and the Chocolate Factory*)

Osa Dahlin opetuksista on radikaaleja paitsi esitystavaltaan, myös sisällöltään. Yksi esimerkki tästä on noitatietoutteen erikoistuneen mummon kehotus lapsille olla koskaan pesemättä itseään jos haluavat välttyä noitien vainolta.<sup>44</sup> Tämä on osoitus siitä, kuinka Dahl aika ajoin pistää lastenkirjallisuuden konventioita halvalla; vaikka hän käyttää niitä - esimerkiksi opettavaisuutta - itsekin hyväkseen, on hän myös valmis parodioimaan niitä avoimesti. Hän haluaa osoittaa, että kaikkea voi katsoa monella eri tavalla ja että asioiden esittäminen uudessa valossa voi toisinaan luoda jotakin uutta ja arvokasta.

Tässä Dahl luopuu muutoin vallitsevasta mustavalkoisesta ajattelustaan ja opettaa jokaista olemaan kriittinen ja luottamaan itseensä. Jos jokin todella on väärin, on

---

<sup>44</sup> Kts. tekstiesimerkki sivulla 42.

siihen puututtava; vallitsevaan olotilaan ei ole pakko alistua, vaan asioihin voi vaikuttaa omilla teoillaan. Toisaalta on syytä muistaa, että se, mikä meidän käsityksemme mukaan on sallittua ja hyväksyttävää, ei jossain muualla kenties olekaan sitä ja päin vastoin. Esimerkiksi jätiläisten maailmassa röyhtäily on äärimmäisen epäkohteliasta, kun taas ilmavaivat (*whizzpopping*) on merkki onnellisuudesta ja siksi kuin musiikkia korville.

## **5.2 Varoitus: ei sovi pienille lapsille**

Kaiken kaikkiaan Dahlin tapa rikkoa lastenkirjallisuuden konventioita on herättänyt aikuislukijoissa sekä kauhistusta että ihastusta. Kriittisesti Dahlin teksteihin suhtautuvat nähdäkseni ne reaaliset aikuislukijat, jotka eivät opi hyväksymään sitä, että Dahl kirjoittaa ennen kaikkea implisiittisten lapsilukijoiden ehdoilla. He eivät ole ymmärtäneet salaliiton merkitystä, eivätkä siten myöskään osaa arvostaa sitä. Samalla he ovat menettäneet omat mahdollisuutensa ymmärtää Dahlin maailmaa.

Opetus siitä, että kaikki mikä tehdään toisin, ei välttämättä ole väärin, onkin suunnattu ennen kaikkea aikuislukijoille. Rikkomalla lastenkirjallisuuden konventioita teoksissaan Dahl pyrkii nimen omaan osoittamaan, että asiat voidaan esittää monin tavoin, ja lopputulos voi silti olla onnistunut. Joillekin reaalille aikuislukijoille ja kriitikoille tämä on ollut liikaa ja heidän mielestään Dahl menee teoksissaan liian pitkälle. Toiset taas hyväksyvät näkökulman vaihdokset ja osaavat jopa nauttia niistä.

Yksi sopimattomana pidetty teema on Dahlin teoksissa esiintyvä yletön julmuus, väkivalta ja pahuus. Vakavalla naamalla kerrotaan muun muassa, kuinka Jaakon vanhemmat kirjassa *James and the Giant Peach* joutuivat sarvikuonon syömiksi

Lontoon eläintarhassa, ja kuinka hänen ilkeät tätinsä liiskautuivat jättiläispersikan alle. Samoin kaikki jättiläiset Isoa Kilttiä Jättiä lukuun ottamatta ovat äärettömän julmia ja verenhimoisia. David Reesin mielestä (cit. Royer 1998, 4) Dahlin maailma onkin liian mustavalkoinen ja kaksiulotteinen; lapsille välittyy virheellinen kuva maailmasta ja elämästä. Toisaalta myöskään siitä ei pidetä, että Dahl opettaa lapsille ettei kaikki aina ole sitä, miltä se ensin vaikuttaa. Hirviöitä voi löytyä lasten arkipäivästäkin, eikä paha aina näytä pahalta. Dahlin kaksijakoisen ajatusmaailman ongelmat piilevätkin siinä, että toisaalta on moraalitonta antaa lapsille kuva maailmasta, jossa kaikki on joko hyvää tai pahaa, toisaalta mustavalkoinen asetelma kumoaa lapsille usein tuputettavan ajatuksen siitä, että kaikki ihmiset olisivat pohjimmiltaan hyviä.

Pahuuden ja julmuuden lisäksi Dahlin teksteissä käsitellään asioita, jotka perinteisesti eivät kuulu lasten maailmaan. Kriittiset aikuiset ovat pitäneet meteliä esimerkiksi siitä, että Dahlin teksteissä lapsille kerrotaan ilakoiden rikollisuudesta ja seksuaalisuudesta. Lisäksi kirjailijaa on syytetty muun muassa yhteiskunnan vastaisuudesta, naisvihasta ja rasismista.

Yhteiskunnan vastaisuus Dahlin teoksissa nivoutuu tavallisesti yhteen tarinoiden lapsi-aikuisen-vastakkainasettelun kanssa. Esimerkiksi perhe- ja kasvatusinstituutio kokevat molemmat selvän arvonalennuksen Dahlin lastenkirjoissa kun niin perheenjäsenet kuin kasvatuslaitosten edustajatkin muutetaan pahuuden perikuviksi.<sup>45</sup> Tämä aikuisten ja yhteiskunnallisen järjestyksen asettaminen huonoon valoon on herättänyt huomattavasti närkästystä, ja sillä on väitetty olevan huono vaikutus nuoreen lukijakuntaan (Royer 1998, 5). Yksi tärkeä yhteiskunnallinen

---

<sup>45</sup> Kts. myös luku 4.2.4.

teema, jonka vääränlaisesta käsittelystä Dahlia on syytetty, on lasten heitteillejättö. Tämä aihe on nostettu esiin erityisesti teoksen *Matilda* yhteydessä. Kirjallisuuskriitikko Anna A. Flowers (cit. Royer 1998, 6) on tiivistänyt asian seuraavasti: ”Child neglect countered by revenge, however funny and however justified, is not a nice theme.”

Misogyniasta Dahlia on syytetty erityisesti kirjan *The Witches* kohdalla. Teoksessa kerrotaan noidista, jotka pukeutuvat tavallisen näköisiksi naisiksi ja ovat olevinaan lastensuojelusäätiön jäseniä, vaikka heidän tavoitteenaan on todellisuudessa tuhota kaikki lapset maailmasta. Catherine Itzin menee Dahlia kritisoidessaan jopa niin pitkälle, että väittää poikien oppivan naisia vihaaviksi ja heitä väkivaltaisesti kohteleviksi miehiksi kirjaa lukiessaan. (cit. Rudd, 37) Dahl on puolustautunut syytteitä vastaan huomauttamalla samassa kirjassa pääosassa olevan hurmaavan mummon, joka on paitsi sympaattinen, myös rohkea ja viisas (Royer 1998, 5).

Rasismisyytöksiä Dahlin kohdalla on herättänyt teos *Charlie and the Chocolate Factory*. Siinä pikkupoika Charlie pääsee tutustumaan Willy Wonkan suklaatehtaaseen, jossa työntekijöinä ovat kaakaopavuilla elävät afrikkalaiset pikkuihmiset, Oompa-Loompat. Esimerkiksi Lois Kalb Bouchardin (1976) esittämien syytösten mukaan kirja kylvää rotuennakkoluuloja ja ihannoi kapitalismia<sup>46</sup>. Mervi Koski (1998, 106) puolestaan uskoo, että rasistisen arvostelun voimakkuus on johtunut osittain aikakauden trendeistä: 1960- ja 70-luvulla realismi ja kotikertomukset olivat muodissa eikä Dahlin tarinaa siksi osattu nostaa fantasian

---

<sup>46</sup> Bouchard tarkastelee *Interracial Digest* -lehteen (1976, no.1) kirjoittamassaan artikkelissa kyseistä teosta sen oletetun rasistisen diskurssin valossa ja löytää lukuisia epäkohtia Dahlin käsittelytavassa. Erityisesti rasistiset stereotyyppit ovat nähtävissä mustien olentojen lapsellisuudessa ja riippuvuudessa valkoisesta ”isännästä”. Lisäksi asetelma on muuttumaton: sen sijaan, että herra Wonka olisi valinnut yhden työntekijöidensä mustista lapsista tehtaansa perijäksi, tämä kutsuu paikalle ulkopuolisia lapsia, joista kaikki ovat valkoisia.

tasolle, jonne se kuuluisi. Sen sijaan kirjaa luettiin liian tosikkomaisesti, etsien tietoisesti rasistista diskurssia tai rasistisia viittauksia.

Aihevalintansa puolesta eniten kritiikkiä on saanut teos *Danny the Champion of the World*, jossa kerrotaan isän ja pojan yhteisestä salametsästysharrastuksesta.<sup>47</sup> Rikollista puuhaa ei teoksessa tuomita, vaan päinvastoin sitä ihannoidaan: fasaanien salametsästys tuo kutkuttavaa jännitystä arkielämään. Lisäksi juuri Dannyn nerokas metsästysjuoni fasaanien nukuttamiseksi johtaa ilkeän Herra Hazellin nöyryytykseen kirjan lopussa.

Hävyttömimmästä päästä aiheidensa puolesta on myös runokokoelma *Rhyme Stew*, jossa puhutaan niin sukupuoliasioista kuin rikollisuudestakin. Runossa *Physical Training* liikunnanopettaja Miss McPhee opettaa nuorelle oppilaalleen Bill Smithille uusia liikunnan taitoja:

”I stayed behind. She shut the door.  
She’d never been so kind before.  
She said, ‘So you can get it right  
I’ll have to hold you very tight.’  
She held me here, she held me there  
By gum, she held me everywhere.  
She kindly taught me after that,  
To wrestle with her on the mat.  
Oh! Gosh, the things she taught to me,  
Our gym-instructress, Miss McPhee!” (*Rhyme Stew*, 31)

Neljäkymppinen kopea vanhapiika puolestaan saa runossa *A Hand in the Bird* kokea elämänsä yllätyksen pyörittäessään tombolaa kirkon myyjäisissä:

---

<sup>47</sup> Puffin Booksin toimittaja oli pohtinut, voiko kirjaa julkaista sen epäsovikkaan aiheen vuoksi (Shavit 1986, 44).

"I was running the tombola  
At our church bazaar today,  
And doing it with gusto  
In my usual jolly way...  
  
When suddenly, I knew not why,  
There came a funny feeling  
Of something *crawling up my thigh!*  
I nearly hit the ceiling!  
  
A mouse! I thought. How foul! How mean!  
How exquisitely tickly!  
Quite soon I know I'm going to scream.  
I've got to catch it quickly.  
  
I made a grab. I caught the mouse,  
Now right inside my knickers.  
A mouse my foot! It was a HAND!  
Great Scott! It was the vicar's!" (*Rhyme Stew*, 17)

*Rhyme Stew* tuntuu olevan kirjoitettu uhmakkaaksi osoitukseksi siitä, että lapsille voi kirjoittaa aivan mistä tahansa. Osoituksena tästä on kirjan kannessa oleva lapsia houkutteleva teksti "WARNING Unsuitable for Small People". Silti Dahlin tyyli lähestyy juuri näissä runoissa kaksinkertaiselle yleisölle suunnattua kirjallisuutta; tällaiset tekstit tuskin ovat syntyneet vain lapsilukijoita ajatellen. Tuntuukin oikeastaan siltä, että silloin harvoin, kun Dahl tietoisesti muistaa myös aikuislukijaa, tapahtuu se yhtä paljon konservatiivisten aikuislukijoiden ärsyttämiseksi kuin muiden aikuislukijoiden miellyttämiseksi. Täten Dahlin teksteillä voisi ajatella olevan kaksi erilaista implisiittistä aikuislukijaa, toinen konservatiivinen, jonka arvomaailmaa halutaan ravistella, toinen vapaamielinen, joka saa nauttia Dahlin tavasta rikkoa totuttuja konventioita.

### 5.3 Uusi systeemi

Oli Dahlin tekstien implisiittinen aikuislukija sitten konservatiivinen kriitikko tai vapaamielinen nautiskelija, voidaan yleistäen sanoa, että Dahlin teosten ambivalenssin taustalla on hänen tapansa rikkoa lastenkirjallisuuden perinteitä. Tämä sinänsä ei ole mullistavaa, sillä esimerkiksi lastenkirjallisuuden tutkija Zohar Shavit (1986, 68) pitää lastenkirjallisuuden konventioiden muokkaamista ambivalentin lastenkirjallisuuden yleisenä ominaispiirteenä. Hän nimeää ambivalentin lastenkirjallisuuden tunnusmerkkisiksi piirteiksi viisi seikkaa: 1) joidenkin tekstin elementtien parodiointi 2) tuttujen elementtien esittäminen uudessa muodossa, 3) tuttujen elementtien esittäminen uudessa valossa, 4) elementtien tehtävien ja keskinäisen hierarkian muuttaminen sekä 5) tekstin jaotteluperiaatteiden muuttaminen. Nähdäkseni nämä kaikki viisi piirrettä ovat tapoja muuttaa tai rikkoa lastenkirjallisuuden konventioita.

Viidestä tunnusmerkkisestä piirteestä Shavit etenee siihen, että niiden avulla kirjailijan onnistuu yhdistellä kirjallisuudessa jo olemassa olevia rakenteita uudella tavalla ja siten luoda systeemi, joka vetoaa erilaisiin lukijoihin.<sup>48</sup> Esimerkkinä Shavit käyttää Lewis Carrollin klassikkoa *Liisa ihmemaassa*, jossa on hänen mukaansa yhdistetty kolme huomattavaa lastenkirjallisuuden mallia, seikkailukertomus, fantasia ja nonsense-malli. (Ibid. 68, 81)

Tätä teoriaa mukaillen Roald Dahlin voidaan ajatella konventioita rikkomalla ja muuttamalla yhdistelevän teoksissaan kahta mallia: fantasiaa ja realismia. Toisinaan

---

<sup>48</sup> Shavitin jaottelu koskee oikeastaan vain kaksinkertaiselle yleisölle suunnattua lastenkirjallisuutta, sillä hänen mukaansa syntyvässä systeemissä on kahdentunut rakenne: lapsi ymmärtää yksinkertaisen tason, aikuinen koko rakenteen. Nähdäkseni hänen listaamansa tunnusmerkkiset piirteet ovat kuitenkin yleistettävissä koskemaan myös kahdentuneelle yleisölle suunnattua kirjallisuutta.



mukana on myös seikkailukertomuksen elementtejä. Näin syntyy uusi systeemi, jossa mieltä kutkuttava tarina tuotetaan yhdistämällä arkipäivän tapahtumat yliluonnollisiin ilmiöihin humoristisen kielen keinoin.

### 5.3.1 Realismi, fantasia ja seikkailu

Uudessa systeemissä kaikkein tärkeintä on fantasia ja sen sekoittuminen realismiin. Kaikki Dahlin tarinat alkavat realistisina. Kerrotaan, kuinka äiti lähtee kauppaan ja kehottaa poikaansa käyttäytymään kunnolla hänen poissaollessaan (*George's Marvellous Medicine*), kuinka parrakkaita miehiä on näkynyt viime aikoina valtavan paljon (*The Twits*), kuinka vanhassa puutalossa tien laidalla oli ennen makeiskauppa (*The Giraffe and the Pelly and Me*) tai kuinka kilpikonnia ei nykyään enää voi ostaa eläinkaupasta (*Esio Trot*). Pian tarinaan sekoittuu kuitenkin pieni fantastinen vire, joka tarinan edetessä välillä voimistuu, välillä heikkenee. Etäisyys ja yhteys todellisuuteen vaihtelee.

Teoksesta riippuu, kuinka suuri merkitys fantasialla yhtälössä on, mutta suurimmassa osassa Dahlin lastenkirjoja esiintyy joitain yliluonnollisia elementtejä. Osassa teoksia fantasia on hienovaraista ja häilyvää, toisinaan jopa niin huomaamatonta, ettei sitä melkein ole ollenkaan. Osassa teoksia se on puolestaan käsinkosketeltavaa; tarinassa esiintyy niin taikuutta kuin satuolentojakin.

Tyypillinen esimerkki hienovaraisestä fantasiaelementin käytöstä on teos *Esio Trot*. Kirja alkaa kirjailijan asiallisella kommentilla, jossa se kertoo lukijalle, että tarina sijoittuu muutaman vuoden takaiseen aikaan, jolloin Englannin lainsäädäntö vielä salli kilpikonnien vapaan maahantuonnin. Sitten tarina siirtyy eläkkeellä olevan herra Hoppyn ja leskirouva Silverin maailmaan.

Herra Hoppy asuu korkeassa betonisessa kerrostalossa, missä hänen päivänsä täyttyvät hänen kahdesta rakkaudestaan: parvekekukista sekä alakerran rouva Silverista. Jo vuosia herra Hoppy on salaa rakastanut alakerran leskirouvaa, muttei ole uskaltanut kertoa tälle tunteistaan. Ongelma on siinä, että rouva Silver on niin rakastunut kilpikonnaan, ettei huomaa herra Hopian pitkiä katseita. Eräänä päivänä rouva Silverin valitellessa kilpikonna Alfien hidasta kasvuvauhtia herra Hoppy saa loistotuuman: hän lupaa kertoa rouva Silverille taikasanat, joiden ansiosta Alfie varmasti alkaa kasvaa. Tässä vaiheessa tarina astuu askeleen fantasiaan päin:

”In a couple of minutes Mr Hoppy was back on the balcony with a sheet of paper in his hand. ‘I’m going to lower it to you on a bit of string,’ he said, ‘or it might blow away. Here it comes.’ Mrs Silver caught the paper and held it up in front of her. This is what she read:

ESIO TROT, ESIO TROT,  
TEG REGGIB REGGIB!  
EMOC NO, ESIO TROT,  
WORG PU, FFUP PU, TOOHS PU!  
GNIRPS PU, WOLB PU, LLEWS PU!  
EGROG! ELZZUG! FFITS! PLUG!  
TUP NO TAF, ESIO TROT, TUP NO TAF!  
TEG NO, TEG NO! ELBBOG DOOF!”

*(Esio Trot, 23-24)*

Herra Hoppy väittää rouva Silverille, että koska kilpikonnat ovat hyvin nurinkurisia olentoja, on heille myös puhuttava nurinkurisesti. Sanat on siis vain sanottava alusta loppuun, ja jos rouva suinkin jaksaa toistaa niitä kilpikonnalleen päivittäin asiaankuuluvalla vakavuudella, Alfie alkaa varmasti kasvaa. Rouva Silver nielee syötin ja herra Hoppy on riemuissaan. Hänen suunnitelmansa on vaihtaa rouvan kilpikonna joka päivä hieman suurempaan, minkä seurauksena rouva olisi hänelle suuressa kiitollisuuden velassa ja varmasti huomaisi myös hänen muut hyvät

ominaisuutensa. Seuraavaksi herra Hoppy kiertää kaupungin eläinkaupat ja ostaa sieltä kaikki sopivan kokoiset ja väriset kilpikonnat:

”When he had finished, Mr Hoppy, in all his enthusiasm, had bought no less than one hundred and forty tortoises and he carried them home in baskets, ten or fifteen at a time. He had to make a lot of trips and he was quite exhausted at the end of it all, but it was worth it. Boy, was it worth it! And what an amazing sight his living room was when they were all in there together! The floor was swarming with tortoises of different sizes, some walking slowly about and exploring, some munching cabbage leaves, others drinking water from a big shallow dish.” (Ibid. 30-31)

Ja pian Herra Hoppyn uskomaton teko kantaakin hedelmää: Alfie kasvaa ja rouva Silver on onnellinen. Lopulta, kun Alfie on juuri oikean kokoinen ja mahtuu vielä sisään pienen mökkinsä ovesta, rouva Silver kutsuu herra Hoppyn asuntoonsa. Herra Hoppy kosii leskeä ja saa myöntävän vastauksen. Ja niin pariskunta elää elämänsä onnellisena loppuun asti sopivan kokoinen kilpikonna seuranaan.

Vaikka mikään tarinan tapahtumista ei ole varsinaisesti mahdoton – varsinkin kun lakikin on sallinut kilpikkonien maahantuonnin tuohon aikaan – on kokonaisuus kuitenkin jokseenkin fantastinen. Lukija häilyy huvittuneen epäuskon rajamailla: Voisiko joku todella hankkia itselleen 140 kilpikonaa vain voidakseen huomaamatta kasvattaa salaisen rakastettunsa kilpikonaa? Onnistuuko herra Hoppyn todella huijata rouva Silveria ja voittaa hänet omakseen?

Merkittävämpi rooli fantasialla puolestaan on teoksessa *The BFG*. Siinä fantasia ja realismi sekoittuvat voimakkaasti keskenään. Kuten tavallista, kaikki alkaa täysin realistisena. Sophie makaa sängyssään lastenkodissa eikä saa unta. Kuunvalo paistaa sisään ikkunasta suoraan hänen tyynylleen. Kaikkialla on aivan hiljaista.

”The other children in the dormitory had been asleep for hours. Sophie closed her eyes and lay quite still. She tried very hard to doze off. It was no good. The moonbeam was like a silver blade slicing through the room to her face. The house was absolutely silent.” (BFG, 9)

Pian tekstiin ujuttautuu pieni ajatus, ikään kuin tuulihenkäys, jostakin ylikuonnollisesta; yön hiljaisuus saa Sophien ajattelemaan, että kenties nyt on alkamassa se hetki yöstä (*withching hour*), jolloin jokainen lapsi ja jokainen aikuinen on syvässä unessa ja pimeän voimat saavat vallan. Vuoteesta nouseminen valojen sammuttamisen jälkeen on rangaistava teko, mutta uteliaisuus vie voiton: miltä ulkona mahtaa näyttää nyt kun salaperäinen pimeyden hetki on juuri käsillä. Sophie nousee ylös sängystä ja menee ikkunan ääreen ja kurkistaa ulos – suoraan fantasiaan.

”In the silvery moonlight the village street she knew so well seemed completely different. The houses looked bent and crooked, like houses in a fairy tale. Everything was pale and ghostly and milky-white.” (Ibid. 10)

Johdattaessaan lukijaa todellisuudesta fantasiaan kertoja luo myös jännitteen näiden kahden välille. Jotain on tapahtumassa, mutta kummassa maailmassa? Ikkunassa seistessään Sophien näkee yhtäkkiä jotain omituista:

“Sophie allowed her eye to travel further and further down the street. Suddenly she froze. There was something coming up the street on the opposite side. It was something black... Something tall and black... Something very tall and very black and very thin.” (Ibid. 10-11)

Hetken ilmestystä seurattuaan Sophie päätyy siihen tulokseen, että kyseessä on jättiläiskokoinen ihminen yllään musta viitta ja kädessään jotakin, joka näyttää pitkältä ja kapealta trumpetilta. Tämän pidemmälle hän ei pohdinnoissaan kuitenkaan pääse ennen kuin jättiläinen kääntyy ja näkee tytön. Sophie yrittää vetäytyä takaisin omaan maailmaansa:

”Sophien gave a yelp and pulled back from the window. She flew across the dormitory and jumped into her bed and hid under the blanket. And there she crouched, still as a mouse, and tingling all over.” (Ibid. 15)

Enää fantasia ei kuitenkaan suostu hellittämään otettaan, vaan se tulee Sophien perässä huoneeseen ja kaappaa tämän mukaansa:

”Under the blanket, Sophie waited. After a minute or so, she lifted a corner of the blanket and peeped out. For the second time that night her blood froze to ice and she wanted to scream, but no sound came out. There at the window, with the curtains pushed aside, was the enormous long pale wrinkly face of the Giant Person, staring in. The flashing black eyes fixed on Sophie’s bed. The next moment a huge hand with pale fingers came sneaking in through the window. [...] This time Sophie did scream, but only for a second because very quickly the huge hand clamped down over her blanket and the scream was smothered by the bedclothes. Sophie, crouching underneath the blanket, felt strong fingers grasping hold of her, and then she was lifted up from her bed, blanket and all, and whisked out of the window.” (Ibid. 16-17)

Tästä eteenpäin Sophie on fantasian maailmassa, mutta ei suinkaan vapaana aikaisemmasta todellisuudesta. Jättiläinen kuljettaa Sophien omaan maahansa, missä Sophie huomaa, että asioista voi ajatella monella tavalla, kaikki ei ole ihan sitä miltä se näyttää:

”Sophie was silent. This extraordinary giant was disturbing her ideas. He seemed to be leading her towards mysteries that were beyond her understanding.” (Ibid. 102)

Tämä uusi mullistava maailma antaa Sophielle voimaa ja uskoa omiin kykyihinsä, ja niin hän keksii juonen, jolla muut jättiläisten maan asukit, julmat ihmissyöjäjättiläiset, saadaan kuriin. Sophie palaa omaan maailmaansa, suoraan kuningattaren ikkunalaudalle, mutta hän ottaa jättiläisen unineen mukaansa. Yhdessä

he saavat kuningattaren vakuuttuneeksi ihmissyöjäjäättiläisten olemassaolosta, minkä jälkeen kuningatar lähettää ilmavoimat helikoptereineen vangitsemaan jättiläisiä. Lopussa fantasia ja todellisuus ovatkin sulassa sovussa. Ihmissyöjäjäättiläiset sijoitetaan suureen kuoppaan, jonka äärellä ihmiset voivat käydä heitä ihmettelemässä. BFG puolestaan kirjoittaa kirjan, joka kertoo Sophiesta ja hänestä itsestään. ”But where, you might ask, is this book that the BFG wrote? It’s right here. You just finished reading it.” (Ibid. 208) Fantasian ja todellisuuden raja on hämärä, lopussa lähes olematon.

Fantasian ja realismin lisäksi osassa Dahlin teoksia on seikkailullisia elementtejä. Ne Dahl on lisännyt teoksiin ennen kaikkea juonen toimivuuden vuoksi; seikkailu tuo tarinaan luontevaa jännitettä. Se pitää lukijan mielenkiintoa yllä ja luo oivan keinon kuljettaa tarinan vastakohta-asetelma alusta loppuun. Tyypillinen seikkailu on esimerkiksi *Danny the Champion of the World*. Siinä Danny suunnittelee isänsä kanssa kaikkien aikojen salametsästyskeikan, jonka tavoitteena on estää ilkeää Herra Hazellia järjestämästä jokavuotista metsästystapahtumaa maillaan. Todellisuudessa kirja kertoo kuitenkin enemmän Dannyn suhteesta isäänsä sekä isän ja Dannyn suhteesta herra Hazelliin. Toinen tyypillinen seikkailu on Jamesin matka jättikokoisten hyönteisten kanssa teoksessa *James and the Giant Peach*. Matka Atlantin yli Englannista Yhdysvaltoihin valtavan persikan kyydissä uusien ystävien seurassa tekee ilkeiden tätien alistamasta Jamesista kuin uuden ihmisen. Seikkailujen kautta hänestä kasvaa itsevarma ja kekseliäs poika, joka elää keskellä New Yorkia suuren persikan kiven sisällä.

### 5.3.2 Kielellinen komedia

Sen lisäksi, että Roald Dahl yhdistelee erilaisia malleja rikkoen siten lastenkirjallisuuden traditioita ja synnyttäen ambivalenttia lastenkirjallisuutta, on hänen teoksissaan vielä yksi tekijä, joka kenties ylitse muiden vaikuttaa lukijoihin. Tämä tekijä on Dahlin humoristinen kielenkäyttö.

Aarne Kinnunen kirjoittaa teoksessaan *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys* (1994, 32), että huumorin ja komiikan synnyllä on joitakin edellytyksiä: ihmisen on kyettävä tahallisiin näkemyksen vaihteluihin, hänen sosiaalisen ja kulttuurisen elämänsä on oltava liikkuvaa, hänellä on oltava mahdollisuus mielivaltaisiin ratkaisuihin ja tekoihin sekä arvoituksiin ja hänen on voitava toteuttaa vuorottain täyttä anarkiaa ja tiukkaa järjestystä.

Dahlin teoksissa kaikki nämä edellytykset täyttyvät. Niissä otetaan usein uusi ja erilainen näkökulma asioihin, sosiaalinen ja kulttuurinen elämä on niissä äärimmäisen liikkuvaa, niissä on aina mahdollisuus sekä arvoituksiin että mielivaltaisiin ratkaisuihin ja tekoihin, ja tarinat rakentuvat tiukan järjestyksen ja täyden anarkian välisille vastakohtaisuuksille.

Kirjallisuudessa huumori syntyy kuitenkin ennen kaikkea kielen kautta. Simon Denith (2000, 2-5) puhuu kielellisistä ilmentymistä ketjuna, jossa jokainen uusi lenkki värittyy aikaisempien lenkkien ominaisuuksien perusteella: Jokaisen kielellisesti esitetyn sanoman merkitys syntyy suhteessa kaikkiin aikaisemmin kielellä ilmaistuihin merkityksiin. Ketjun aikaisemmat lenkit, aiemmin ilmaistut kielelliset sanomat, antavat uudelle sanomalle sen sävyn ja arvolatauksen, sen

merkityksen. Historiatonta kieltä ei ole olemassa, vaan kaikki tekstit syntyvät intertekstuaalisessa suhteessa aikaisempiin teksteihin.

Kielen käyttäjällä on kuitenkin aktiivinen rooli, sillä huomioimalla aikaisempien lenkkien vaikutuksen hän voi tehdä kielestä omansa. Parodia on yksi intertekstuaalisuuden muoto, yksi tapa suhteuttaa tekstinsä aikaisemmin kirjoitettuun. Niinpä, kun kieltä käytetään synnyttämään poleemisesti vihjaileva imitaatio kielen aikaisemmista ilmentymistä, on kyseessä parodia.<sup>49</sup> Parodia puolestaan voidaan jakaa kahtia riippuen siitä, onko se spesifiä vai yleistä. Edellisessä tapauksessa kohteena on jokin tietty aikaisempi teksti, jälkimmäisessä kokonainen joukko tekstejä tai tietyn diskurssin edustajia. (Ibid. 4-9)

Roald Dahlin huumori on ennen kaikkea yleistä parodiaa lastenkirjallisuuden diskurssista. Hänen käyttämänsä räikeät vastakohtat ja konkreettiset kielikuvat kärjistävät lastenkirjallisuuden tuttuja asetelmia. Tapahtumat ja opetukset ovat aina korostettuja, toisinaan jopa groteskeja. Loppuratkaisut ovat ehdottomia ja äärimmäisiä. Lisäksi Dahlin innovatiiviset uudissanat, oivaltavat sanaleikit sekä hahmojen ja tapahtumien elävä kuvailu ilkkuvat perinteisten lastenkirjojen kiltille ja lattealle kielelle. Kaikessa on mukana ilkkurista liioittelua.

Dahl käyttää kuitenkin myös spesifiä parodiaa. Tästä esimerkkejä ovat hänen kansansaduista kirjoittamansa uudet versiot. Dahlin tavat parodioida jotakin tiettyä satua ovat samat kuin hänen parodioidessa lastenkirjallisuutta yleensä: päällisin

---

<sup>49</sup> Simon Denith päätyy teoksessaan *Parody* määrittelemään parodian seuraavasti: 'Parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice.' (2000, 9)



puolin tutut, saduista lainatut asetelmat järjestetään nopeasti uusiksi ja klassiset elementit muuttuvat groteskiksi komediaksi.

Myös humoristisena kirjailijana Dahlin on tehtävä valinta implisiittisen lukijakuntansa suhteen, sillä kaikkia tietynlainen huumori ei miellytä. Kinnunen (1994, 138) sanookin, että humoristilla on kahtalainen rooli: toisaalta hän pyrkii noudattamaan hyvää makua olemalla iloinen ja hyväksyty, toisaalta hän tietää herättävänsä pahennusta ja olevansa kielenkäytöltään muista poikkeava. Hänen on yhtä aikaa pidettävä silmällä moraalialta, häveliäisyyttä, sopivuutta, oikeudenmukaisuutta, taidetta, taitoa, kaunista ja rumaa, tyyliä sekä sosiaalisia suhteita, joista erityisen korostunut ja kehittynyt on kertojan ja lukijan välinen suhde. Kirjailijan on oltava varma omasta moraalista maustaan ja sosiaalisesta vaistostaan.

Dahl on päätenyt siihen tulokseen, että tärkeintä on tulla lapsilukijoiden hyväksymäksi. Hän on pitänyt silmällä niin moraalialta, sopivuutta kuin tyyliäkin, ja luonut erityisen toimivan sosiaalisen suhteen implisiittisen kirjailijansa ja implisiittisen lapsilukijansa välille. Tässä suhteessa hänen moraalinen makunsa ja sosiaalinen vaistonsa ovat olleet pettämättömiä: onhan Dahl yksi aikamme suosituimmista lastenkirjailijoista. Samalla Dahl on luonut teoksiinsa implisiittisen aikuislukijan, joka joko ihastuu tai vihastuu hänen rajuun huumoriinsa. Dahl hyväksyy sen, ettei kaikkia kuitenkaan voi miellyttää. Sitäpaitsi, pahennuksessakin voi olla oma ilkkurinen hauskuutensa.

Humoristina Dahlin ratkaisu on ollut luopua kaikesta hentomielisyydestä. Näin on syntynyt lastenkirjallisuutta, joka Bengtssonin ja Marttisen (1997, 47) sanoin jättää monissa muissa lastenkirjoissa vaaleanpunaiseksi mössöksi jauhetut kulmat ja särmät

paikoilleen, toisinaan jopa korostaa niitä. Näin on myös syntynyt omaperäinen ja humoristinen tapa käyttää kieltä, josta sittemmin on tyylinä tullut tunnistettava tavaramerkki: ”Klassikon paikka on lunastettu, sillä dahlmainen kelpaa adjektiiviksi luonnehdittaessa anarkistista lastenkirjallisuutta.” (Bengtsson & Marttinen 1997, 47)

## 6 YHTEENVETO

Lähtöoletuksena tässä työssä oli, että Dahlin lastenkirjalliset tekstit ovat ambivalenttia lastenkirjallisuutta. Oletukseni perustui omiin kokemuksiini: jos minä pidän kirjoista, on niissä oltava jotain, joka vetoaa myös muihin varttuneempaan ikään ehtineisiin lukijoihin. Tavoitteenani oli selvittää, mikä Dahlin teoksista tekee ambivalentteja. Tutkimusta tehdessä vastaus kysymykseen myös löytyi: Dahlin teosten ambivalenssin salaisuus on hänen tapansa käyttää tiettyjä keinoja sekä lapsi- että aikuislukijoiden viihdyttämiseksi. Dahlin lastenkirjat ovat kahdentuneelle yleisölle suunnattua kirjallisuutta, jonka voima piilee siinä, että se vetoaa samoilla keinoilla sekä aikuis- että lapsilukijoihin.

Lapsilukijoihin Dahl vetoaa ennen kaikkea siksi, että hän kieltäytyy aliarvioimasta heitä. Hän asettuu lapsilukijansa kanssa samalle tasolle, joka ei kuitenkaan ole aikuisten tasoa alempi. Täten niin kasvatuksellisuus kuin kouluttavuuskin tulevat esiin hieman eri muodossa; lasta ei opasteta ylhäältä päin, vaan hän saa oikeaan ohjaavaa tukea toiselta vertaiseltaan. Samoin hauskat, pelottavat ja onnelliset asiat kerrotaan lapsenomaisen kokemustaustan kautta. Dahl antaa lapsille kasvattavia esimerkkejä ja moraalista koulutusta, muttei kaikkietävänä aikuisena vaan tasavertaisena toverina. Samalla hän syö pohjaa perinteeltä kasvattamalla väärin sekä jättämällä monet moraalittomuudet tuomitsematta.

Erityisesti aihepiirien osalta Dahl kieltäytyy jättämästä tiettyjä teemoja lastenkirjallisuuden ulkopuolelle. Dahlin teosten perusteella tuntuisi olevan niin, että sellaista aihetta, joka olisi sopimatonta lastenkirjallisuudessa käsiteltäväksi, ei kirjailijan mielestä ole olemassa. Sopimatonta on vain lasten aliarvioiminen.

Kaikesta huolimatta Dahl ei kiellä, etteikö lapsille kirjoittaminen vaatisi tiettyä tekstin adaptaatiota. Niinpä Dahl, sen sijaan että jättäisi tietyt aiheet vain aikuisille suunnatun kirjallisuuden käsiteltäviksi, adaptoi tekstejään rakenteellisesti ja tyyllillisesti. Tämä onkin hyvin olennaista Dahlin teoksissa: niiden on oltava ennen kaikkea lapsilukijaa miellyttäviä.

Vaikka Dahl olisi kirjoittaessaan ajatellut ennen kaikkea lapsilukijoitaan, kulkee myös ajatus aikuislukijasta mukana koko ajan. Aikuislukijan rooli voi Dahlin tekstejä lukiessa muodostua kahtalaiseksi: toisaalta on niitä aikuisia, jotka osaavat nauttia Dahlin teksteistä siitä huolimatta, että he eivät voi suoraan omaksua implisiittisen aikuislukijan roolia, toisaalta on niitä, joille Dahlin radikaali tyyli ei aukea ja jotka provosoituvat hänen teksteistään. Molemmat näistä implisiittisistä aikuislukijoista on rakennettu osaksi Dahlin tekstejä. Ajoittain Dahl tuntuu ärsyttävän tahallaan lastenkirjallisuuden arvottajia kirjoittamalla konventioiden vastaisesti. Toisaalta hän myös muistaa, että osan aikuisista onnistuu päästä närkästyksestään ja heitä hän hauskuuttaa huoletta.

Aikuislukijoihin Dahlin tekstit vetoavat ennen kaikkea konventioita rikkovan luonteensa johdosta; teosten lähtökohtana ovat lastenkirjallisuuden perinteet, mutta lopputulokset ovat totutusta poikkeavia. Dahlin tapa rikkoa lastenkirjallisuuden konventioita ja parodioida niitä ei tavallisesti jää aikuislukijalta huomaamatta ja herättää lukijassa ristiriitaisia tunteita. Toisaalta lukijaa saattaa närkästyttää se huoleton tapa, jolla Dahl pölyttää vanhoja traditioita, mutta samalla kirjailijan omaperäinen näkökulma voi myös huvittaa lukijaa. Osa tapahtumista on niin groteskeja, että ne pahimmillaan – tai parhaimmillaan – jopa ällöttävät lukijaa, mutta toisaalta ne herättävät samalla outoa kutinaa vatsanpohjassa.

Keinot, joita Dahl käyttää lastenkirjallisuuden perinteitä muokatessaan, ovat samoja kuin ne, joita hän käyttää tekstejä lapsille adaptoidessaan. Hän hyödyntää mustavalkoisia vastakohta-asetelmia, fantasiaelementtejä ja humoristista kieltä. Dahlin tapa rakentaa tarinansa äärimmäisyyksien ja vastakohtaisuuksien varaan luo niihin jännitteen, joka tempaa lukijan mukaansa - oli tämä sitten aikuinen tai lapsi. Aikuinen seuraa paitsi tarinaa sen itsensä vuoksi myös sen erikoisten elementtien innoittamana. Lapselle puolestaan riittää railakas tarina.

Myös Dahlin kielellinen leikkely on ominaisuus, joka vetoaa sekä aikuisiin että lapsiin. Lapsia kieli hauskuuttaa sanaleikeillään ja skatologisilla elementeillään, aikuista se viehättää näiden lisäksi siksi, että sekin rikkoo perinteisiä lastenkirjallisuuden konventioita.

Loppujen lopuksi Dahlin sanoma on, että niin aikuiset kuin lapsetkin voivat toimia samalla tasolla ilman, että toisen tarvitsee olla toista heikommassa asemassa. Aikuislukijoilleen Dahl haluaa opettaa, ettei lapsia tarvitse jättää ulkopuolelle, vaan myös he ymmärtävät asioita; ne täytyy vain kertoa oikealla tavalla. Lapsille Dahl kertoo, että ellei aikuinen tätä ymmärrä, on häneen turha tuhlata liiemmästi energiaa. Aikuinen, jossa ei ole kipinää, on menetetty tapaus. Pohjimmiltaan Dahlin teokset puhuvat lapsenomaisen maailman puolesta, sellaisen maailman, jossa hyvä on hyvää, paha pahaa, ja jossa oikeus voittaa vääryyden.

Dahlin teoksista lapsilukija saa uutta voimaa ja oikeudenmukaisuuden tunteen. Aikuinen puolestaan pääsee halutessaan takaisin lapsen maailmaan, paikkaan jossa pahan makuiset perskurkkanat ja kovaääniset pokсотuhnut herättävät hillitsemättömiä naurunpyrskähdyksiä. Se, pitääkö Dahlin teksteistä vai ei, riippuukin kai pitkälti siitä, onko tuo hilpeä lapsuuden maailma vielä elossa lukijan sisällä.

## LÄHDEKIRJALLISUUS

### TUTKIMUSKOHTEENA OLEVAT ROALD DAHLIN LASTENKIRJAT

<i>The BFG</i>	Puffin Books, New York 1998. [1982]
<i>Charlie and the Chocolate Factory</i>	Puffin Books, New York 1998. [1964]
<i>Charlie and the Great Glass Elevator</i>	Puffin Books, Lontoo, 2001. [1973]
<i>Danny the Champion of the World</i>	Puffin Books, New York 1998. [1975]
<i>Dirty Beasts</i>	Puffin Books, Lontoo 2001. [1983]
<i>The Enormous Crocodile</i>	Puffin Books, New York 1993. [1978]
<i>Esio Trot</i>	Puffin Books, New York 1999. [1990]
<i>Fantastic Mr Fox</i>	Puffin Books, Lontoo 2001. [1970]
<i>George's Marvellous Medicine</i>	Puffin Books, New York 1998. [1981]
<i>The Giraffe and the Pelly and Me</i>	Puffin Books, Middlesex 1987. [1985]
<i>James and the Giant Peach</i>	Puffin Books, Lontoo 1995. [1961]
<i>The Magic Finger</i>	Puffin Books, New York 1998. [1966]
<i>Matilda</i>	Puffin Books, New York 1998. [1988]
<i>The Minpins</i>	Puffin Books, New York 1993. [1991]
<i>Revolting Rhymes</i>	Puffin Books, Lontoo 2001. [1982]
<i>Rhyme Stew</i>	Penguin Books, Lontoo 1990. [1989]
<i>The Twits</i>	Puffin Books, New York 1998. [1980]
<i>The Vicar of Nibbleswicke</i>	Puffin Books, New York 1993. [1991]
<i>The Witches</i>	Puffin Books, New York 1998. [1983]

## TUTKIMUS JA MUUT LÄHTEET

### Painetut lähteet

- ALANKO, Outi Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa, teoksessa Käkälä et al (toim.) 2001, ss. 207-240.
- ARIÈS, Philippe *Centuries of Childhood*; Pimlico, Lontoo 1996. [L'Enfant at la familiale sous l'ancienne régime, 1962, engl. Robert Baldick]
- BECKETT, Sandra (toim.) *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*; Garland Publishing, New York 1999.
- BENGTSSON & MARTTINEN (toim.) *Ulkomaisia lasten- ja nuortenkirjailijoita*; Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä 1997.
- CULLER, Jonathan Literary Competence, teoksessa Tompkins 1981, ss. 101-117.
- CULLINAN & GALDA *Literature and the Child*; Harcourt Brace College Publishers, Fort Worth 1994.
- EGOFF et al (toim.) *Only Connect: Readings on Children's Literature*, Oxford University Press, Toronto 1996.
- EDSTRÖM, Vivi *Barnbokens form*, Eric Jannersten Tryckeri AB, Avesta 1980.
- GOLDEN, Joanne M. *The Narrative Symbol in Children's Literature. Explorations in the Construction of Text*, Mouton de Gruyter, Berliini 1990.
- HONAN, William Roald Dahl, Writer, 74, Is Dead; Best Sellers Enchanted Children; *The New York Times* –lehdessä 24.11.1990.
- IKONEN & JALAVA *Taikurin Hattu ja Kymppistrategia*; Yliopistopaino, Helsinki 1996.
- ISER, Wolfgang *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*; The John Hopkins University Press, Baltimore 1990.
- ISER, Wolfgang Interaction Between Text and Reader, teoksessa Suleiman & Crosman 1980, ss. 106-119.

- KINNUNEN, Aarne *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys;* WSOY, Juva 1994.
- KLINGBERG, Göte *Barnlitteraturforskning. En introduktion,* Almqvist & Wiksells Boktryckeri, Uppsala 1972.
- KNOWLES, Murray & MALMKJÆR Kirsten *Language and Control in Children's Literature,* Routledge. London 1996.
- KÄKELÄ et al (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä,* SKS, Helsinki 2001.
- LEHTONEN, Mikko *Merkitysten maailma,* Vastapano, Tampere 1996.
- MEEK, Margaret, WARLOW, Aidan & BARTON, Griselda *The Cool Web: The Pattern of Children's Reading,* The Bodley Head, London 1977.
- NODELMAN, Perry *The Pleasures of Children's Literature;* Longman Publishers, New York 1996.
- NODELMAN, Perry: Some Presumptuous Generalisations About Fantasy, teoksessa Egoff et al 1996, ss. 175-178.
- PIERCE, Tamora *Fantasy: Why Kids Read It, Why Kids Need It,* teoksessa Egoff et al 1996, ss. 179-183.
- PIFER, Ellen *Demon or Doll. Images of the Child in Contemporary Writing and Culture;* University Press of Virginia, Charlottesville 2000.
- POSTMAN, Neil *Lyhenevä lapsuus;* WSOY, Juva 1985. [*The Disapperance of Childhood,* 1982, suom. Ilkka Rekiarvo]
- RUDD, D. *A Communication Studies Approach to Children's Literature,* School of Cultural Studies, Sheffield, Hallam University, s.a.
- SAUKKOLA, Mirva *Lapsuuden paratiisit,* Cultura, Helsinki 1997. [*Lastenkulttuurijulkaisu Tyyris Tyllerö,* 4/1997]
- SEGERS, Rien T. *Kirja ja lukija,* WSOY, Juva 1985. [*Het lezen van literatuur: Een inleiding tot een nieuwe literatuurbenadering,* suom. Lili Ahonen]
- SHAVIT, Zohar *Poetics of Children's Literature,* The Univeristy of Georgia Press, Athens 1986.



- SHAVIT, Zohar The Double Attribution of Texts for Children and How It Affects Writing for Children, teoksessa Beckett 1999, ss. 83-97.
- SULEIMAN & CROSMAN (toim.) *The Reader in the Text*, Princeton University Press, Princeton 1980.
- TAMMI, Pekka *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*, Gaudeamus, Helsinki 1992.
- TOMPKINS, Jane (toim.) *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-structuralism*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1981.
- TREGLOWN, Jeremy *Roald Dahl. A Biography*, Faber and Faber, Lontoo 1994.
- WALL, Barbara *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*, MacMillan, Houndsmills 1991.
- WEINREICH, Torben *Children's Literature – Art or Pedagogy?* Roskilde University Press, Roskilde 2000.
- YOLEN, Jane *Turtles All the Way Down*, teoksessa Egoff et al 1996, ss. 164-174.

### **Painamattomat lähteet**

- ECKERMAN, Tom *Adaptation in Roald Dahl's 'Danny The Champion of the World'*; englantilaisen filologian pro-gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto 1990.
- IKONEN, Mari *Lapsi näkökulmahenkilönä. Maailma Lauran silmin Laura Ingalls Wilderin Pieni talo -kirjoissa*; yleisen kirjallisuustieteen pro-gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto 1986.
- OITTINEN, Riitta *Lastenkirjallisuuden kääntämisestä lapselle kääntämiseen: Autoritaarisuudesta dialogisuuteen, kääntämisen ja tulkkauksen lisensiaattityö*, Tampereen yliopisto 1988.

### **Www-lähteet**

- Helsingin Sanomat *Roald Dahl voitti suosikkiäänestyksen Britanniassa* [<http://www.helsinginsanomat.fi/uutiset>] (15.08.2000)
- ROYER, Sharon *Roald Dahl and Sociology 101, The Alan Review*, 26:1/1998. [wysiwyg://164/<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/fall98/royer.html>] (28.05.2000)

